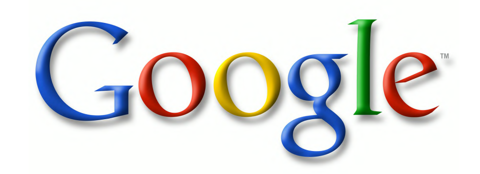
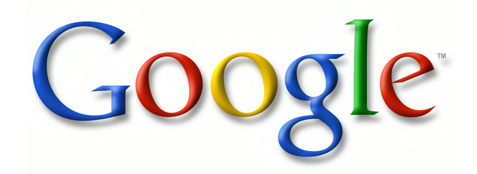












# JAHRBUCH

DER

# DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

FRIEDRICH BODENSTEDT.

ERSTER JAHRGANG.

BERLIN,
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER.
1865.

IHRER KÖNIGLICHEN HOHEIT

DER FRAU GROSSHERZOGIN

SOPHIE VON SACHSEN

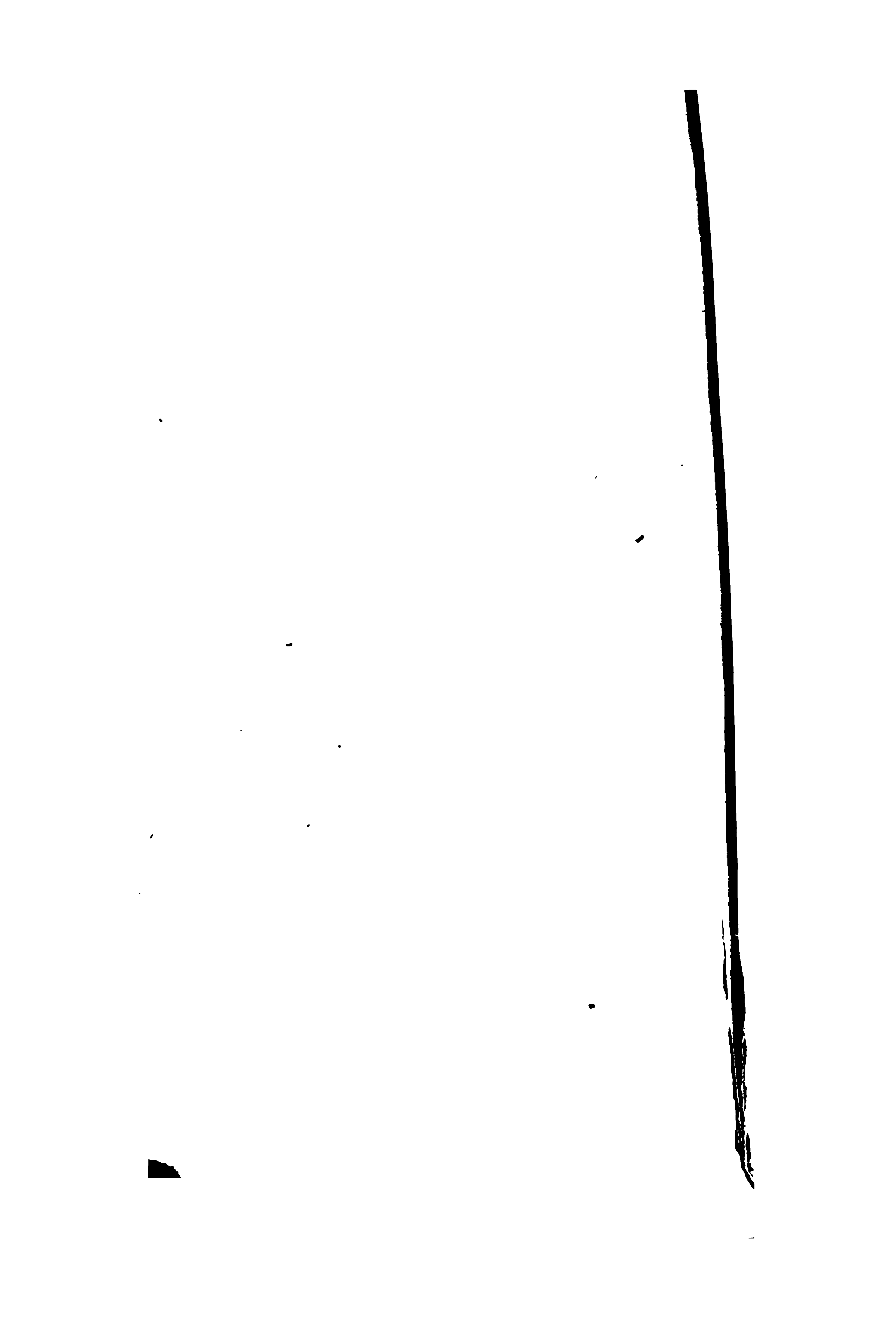
GEB. PRINZESSIN DER NIEDERLANDE

EHRFURCHTSVOLL GEWIDMET

VOM VORSTANDE

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.



Was der Frühling verheissen,
Der die Blüthen Dir zeigte
Des Baums, den Du pflanztest,
Erfüllt nun der Herbst. —

Der Quell, der vom Berg springt,
Fortbraust mit dem Giessbach,
Fortströmt mit dem Strome
Zum salzreichen Meer,
Kehrt wandelnd im Kreislauf
Zum Ursprung zurück:
Mit goldenen Armen
Entringt ihn die Sonne
Der kämpfenden Meerflut,
Und ballt ihn zu Wolken,
Sich selber verdunkelnd,
Bis dienende Winde

Ihn wieder getragen
Zum Gipfel des Bergs.

Was lebt in der Schöpfung,
Hat schaffende Sendung
Sich selbst zu erneu'n.

Die Krone der Blume
Treibt wieder den Samen,
Daraus sie erblüht.

Die labende Baumfrucht
Wird Hülle des Kernes,
Der Leben dem Baum gab.

Was athmet, erneut sich,
Vergehend verjüngt.
Das Grabmal des Einen

Wird Wiege des Andern.
So treibt alles Leben
Vom Blühen zum Welken,
Vom Welken zum Blühen,
Hienieden schon endlos.

Doch Leben zu zeugen,
Das blüht ohne Welken,
Nicht wechselnd, nicht wandelnd, —
Ein Feuer zu zünden,
Das sonnengleich leuchtet
Unlösch-unzerstörbar,
Die Herzen erwärmend,
Die Geister erhebend —
Vermag nur der Dichter,
Vom Himmel geweiht
Zum irdischen Herold
Des ewigen Lebens.

Wir sind nur die Deuter
Und Priester des Grossen,
Das Er uns verkündet . . .

Du gabst unserm Wirken
Ein schützendes Obdach,
Du pflanztest den Baum,
Dess Früchte wir bringen:
Nimm auch diese Blume
Des Dankes dazu!

# Inhaltsverzeichniss.

# Vorwort.

Im Frühling des Jahres 1864 erging von Weimar aus eine Einladung an alle deutschen Verehrer Shakespeare's, der zur dreihundertjährigen Jubelfeier des Dichters auf der grossherzoglich sächsischen Hofbühne vorbereiteten ersten Gesammtdarstellung seiner englischen Historien beizuwohnen. Verbunden damit war eine von dem grossherzogl. General-Intendanten Dr. F. Dingelstedt und dem General-Director W. Oechelhäuser unterzeichnete Einladung zur Betheiligung an einer in Weimar zu gründenden deutschen Shakespeare-Gesellschaft, deren Zweck sein sollte, die Pflege des britischen Dichters in Deutschland durch alle Mittel wissenschaftlicher und künstlerischer Association zu fördern.

Die beiden genannten Herren hatten sich gewiss keinen Augenblick der Illusion hingegeben, dass auf ihre Einladung hin Tausende von Enthusiasten aus allen Gauen Deutschlands nach Weimar strömen würden, um die dramatische Festwoche mitzufeiern und sich mit Herz und Börse an der Gründung einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu betheiligen. Rüstete sich doch jede deutsche Stadt zu einer eigenen Shakespeare-Feier, und mochten selbst unter den eifrigsten und einsichtsvollsten Verehrern des Dichters anfänglich nur sehr Wenige sich darüber klar sein, was die zu gründende Shakespeare-Gesellschaft eigentlich zu bedeuten habe. Die Einen dachten an das Schicksal der englischen Shakespeare-

Society, die doch an der Quelle sass, und sie meinten mit Recht, dass eine Nachahmung derselben in Deutschland ein thörichtes Unternehmen sein würde; die Andern dachten, es wäre immer noch Zeit genug dem neuen Vereine beizutreten, sobald derselbe wirklich in's Leben gerufen sei und seine Lebensfähigkeit in befriedigender Weise bethätigt habe. Kurz, dass an ablehnenden Gründen kein Mangel sein würde, war vorauszusehen, denn wo einem Volke die Einigkeit im Grossen fehlt, ist sie auch im Kleinen schwer herzustellen. Trotzdem fanden sich gerade genug Gäste in Weimar ein, um in Verbindung mit den Einheimischen die Räume des Hoftheaters so zu füllen, dass während der ganzen Festwoche nicht Ein Platz leer blieb. Der Shakespeare-Cultus war nach allen Richtungen vertreten, und wer die Stimmen wog und nicht zählte, musste gestehen, dass der Erfolg der Einladungen ein durchaus erfreulicher zu nennen war. Manches theure Haupt, das wegen Krankheit oder sonstiger wirklicher Hindernisse nicht hatte erscheinen können, drückte schriftlich seine Theilnahme und Zustimmung aus. Unter den Erschienenen wurde eine fruchtbare Verständigung leicht erzielt und im Verlaufe weniger Tage war die deutsche Shakespeare-Gesellschaft auf festen Grundlagen in's Leben getreten.

Dingelstedt hatte uns durch die mit unsäglicher Arbeit und Sorgfalt von ihm vorbereitete Gesammtaufführung der englischen Historien Shakespeare's ein gutes Beispiel gegeben, wie Zweifel, Bedenken und Schwierigkeiten aller Art nur durch eine energische That zu besiegen seien. Was war nicht Alles vorgebracht worden gegen die Möglichkeit, diesen Historien-Cyklus, von dem selbst hervor-

ragende Kritiker behaupteten, dass er mehr epischer als dramatischer Natur sei, auf die Bühne zu bringen, und nun gar blos mit einheimischen Kräften, ohne Herbeiziehung fremder Gäste! Wie sollten die Hofschauspieler von Weimar es selbst nur physisch aushalten, eine ganze Woche hindurch jeden Abend in anstrengenden Rollen aufzutreten? Es brauchte nur ein einziger der Hauptdarsteller sich einen Husten zu holen, eine einzige der Hauptdarstellerinnen zu erkranken, und das ganze Unternehmen musste scheitern. Allein es scheiterte nicht! Alles ging bei dem vortrefflichsten Ensemble so glatt und rund von statten und das Ganze machte einen so mächtigen Eindruck, dass jedem Zuschauer diese Festwoche unvergesslich bleiben wird. Der Eine fand im Einzelnen Dieses, der Andere Jenes zu tadeln, aber Alles in Allem genommen kann sich keine Bühne Deutschlands rühmen, das Shakespeare-Jubiläum so würdig begangen zu haben wie die Hofbühne von Weimar.

Dass die glückliche Durchführung eines so grossartigen Unternehmens, in einer Stadt von so mässigem Umfange, ohne die lebendigste, aufopferndste Betheiligung eines kunstsinnigen Hofes unmöglich gewesen wäre, bedarf kaum der Erwähnung.

Aber Dingelstedt gebührt der Ruhm, in Deutschland der Erste gewesen zu sein, der den von unserm grössten dramatischen Dichter mit Begeisterung ausgesprochenen Gedanken, den englischen Historien-Cyklus auf die Bühne zu bringen, beherzigte und verwirklichte. Ich führe aus dem bekannten Briefe, welchen Schiller i. J. 1797 an Göthe richtete, nur ein paar Zeilen an: „Ich las in diesen Tagen die Shakespeare'schen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, die mich nun, nach Beendigung Richards III,

mit einem wahren Staunen erfüllen . . . Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, diese Suite von acht Stücken, mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden."

Die Worte wahrer Propheten bleiben nicht unerfüllt, und so spröde sich die deutschen Hofbühnen auch bis jetzt gezeigt haben: sie werden und müssen über kurz oder lang dem Beispiele von Weimar folgen . . .

Während der Festwoche, deren geistigen Mittelpunkt das Theater bildete, wurden eingehende Berathungen gehalten, um für das Wachsen und Gedeihen der Gesellschaft selbst einen bleibenden geistigen Mittelpunkt zu finden. Einstimmig wurde die Gründung einer Shakespeare-Bibliothek und eines Jahrbuchs beschlossen. Die Anfänge der Bibliothek konnten gleich unter unsern Augen gebildet werden, da Ihre Königliche Hoheit, die Frau Grossherzogin, welche sich für das Zustandekommen und Gedeihen der Gesellschaft auf das Wärmste interessirte, das Protektorat derselben übernahm und zur Gründung der Bibliothek 500 Thaler beisteuerte. Das Jahrbuch liess sich selbstverständlich nicht so schnell in's Leben rufen, da erst ein wohlüberlegtes Progamm festgestellt, die nöthige materielle Grundlage und geistige Mitwirkung gesichert und ein passender Verleger gefunden sein mussten. Vorläufig wurde nur zur Wahl eines Redakteurs geschritten, und dass diese Wahl einstimmig auf mich fiel, war nicht meine Schuld: mir wäre es lieber gewesen, Gervinus, Ulrici oder Delius hätte die Sache in die Hand genommen. Die Gründe, welche ich gegen mich selbst vorbrachte, waren nicht Gründe irgendwelcher Ziererei, sondern Nachweise der Un-

möglichkeit, meine ganze Kraft dem neuen Unternehmen widmen zu können, da ich durch andere Arbeiten und ältere Verpflichtungen vielfach in Anspruch genommen war und noch bin. Dazu kam, dass ich nie ein ähnliches Unternehmen geleitet hatte und mich einer besonderen Klugheit und Gewandtheit in geschäftlichen Dingen durchaus nicht rühmen konnte. Indessen blieb es bei der vollzogenen Wahl, und ich konnte nichts thun als mich des mir geschenkten Vertrauens nach Kräften würdig zu zeigen. Im November des Jahres 1864 fand eine zweite Versammlung des Vorstandes statt, und es wurde beschlossen, das Jahrbuch nun rasch in Angriff zu nehmen, nachdem durch die wachsende Theilnahme an der Shakespeare-Gesellschaft das Unternehmen gesichert, und durch Vermittlung des im Interesse der Sache unermüdlich thätigen General-Direktors Oechelhäuser in Herrn Georg Reimer ein Allen höchst willkommener Verleger gewonnen war.

Der Aufforderung des Vorstandes folgend, entwarf ich ein Programm, welches sich der allgemeinen Zustimmung zu erfreuen hatte und, als passendste Einleitung zu dem Jahrbuche, dieser Vorrede folgen möge. Aus dem Programm wird man ersehen, was wir gewollt, und aus dem Jahrbuche, was wir bis jetzt erreicht haben. Wir wissen am besten, dass das Erreichte in manchem Stücke hinter dem Gewollten zurückgeblieben ist; doch was diesem ersten Jahrgange fehlt, werden die folgenden ergänzen. Um besondere Nachsicht habe nur ich, als Redakteur, zu bitten, da ich die erfreuliche Bereitwilligkeit der meisten Vorstandsmitglieder, mich in meiner Arbeit zu unterstützen, nicht genug rühmen kann. Wer billig denkt, und erwägt, mit welchen Hindernissen ein Unternehmen dieser Art

gerade in seinen Anfängen zu ringen hat; wer die Schwierigkeiten in's Auge fasst, das Material zu einem so umfangreichen Werke in verhältnissmässig kurzer Zeit stückweise herbeizuschaffen, wird Nachsicht üben und die mangelhafte Anordnung durch den Drang der Umstände entschuldigen.

Der grösste Theil des hier Gebotenen rührt von den Mitgliedern des Vorstandes her, das Uebrige von andern Mitgliedern, so dass das Ganze als ein vielseitiger und doch einheitlicher Ausdruck der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft betrachtet werden kann. Kenner werden in diesem Jahrbuche mehr als Einem Aufsatze begegnen, der seinen bleibenden Werth in der Shakespeare-Literatur behaupten wird.

Ein kurzer Ueberblick möge die Mannigfaltigkeit des Inhalts veranschaulichen und zu näherer Bekanntschaft damit einladen.

Professor Koberstein eröffnet den Reigen durch eine kurze und bündige Darstellung des allmählichen Bekanntwerdens Shakespeare's in Deutschland bis zur Jubelfeier des Jahres 1864.

Professor Delius beleuchtet mit kritischem Auge und eingehendster Sachkenntniss die verschiedenen Deutungen der Sonette Shakespeare's und die Vorstellungen, welche sich danach in England wie in Deutschland über das Verhältniss dieser Gedichte zu des Dichters Persönlichkeit, Charakter und Lebensstellung gebildet haben.

Professor Ulrici erörtert in gründlichster Weise das Verhältniss Christopher Marlowe's zu Shakespeare und schlichtet die alte Controverse über den angeblichen Antheil Marlowe's an den beiden alten Stücken, welche dem zweiten und dritten Theile Heinrichs VI zu Grunde liegen,

durch die überzeugende Beweisführung, dass kein Anderer als Shakespeare der Verfasser auch jener beiden alten Stücke sein könne.

Professor Elze giebt uns durch seinen anziehenden Aufsatz „Hamlet in Frankreich“ zugleich die Geschichte des allmählichen Bekanntwerdens Shakespeare's in Frankreich und einen ergötzlichen Ueberblick der verschiedenen wunderlichen Urtheile französischer Kritiker über den grossen Briten.

Geh. Hofrath A. Schöll beleuchtet in seiner geistvollen Weise das Verhältniss Shakespeare's zu Sophokles, der altenglischen zur attischen Bühne. Er zeigt, wie beide Dichter die problematische Form der Erhaltung ihrer Werke gemein haben, und Shakespeare gleichwie Sophokles dadurch klassisch ist, dass er für jedes bildungskräftige Geschlecht der europäischen Menschheit einerseits eine unmittelbare, unwillkürlich begeisternde Macht, anderseits Gegenstand eines nothwendig immer noch emsig vermittelnden Studiums ist.

Dr. Koester entwickelt in pikanten Randglossenzum Othello und Macbeth seine eigenthümlichen Ansichten über die vornehmsten Charaktere dieser Stücke.

Freiherr von Friesen bietet aus seinen eingehenden Studien über das altenglische Theater vergleichende Bemerkungen über ein paar Dramen, welche von Einigen Shakespeare zugeschrieben werden.

Dr. Leo (der mich auch mit freundlichstem Eifer beim Lesen der Correcturen unterstützt hat) entrollt vor uns ein sehr anschauliches, von umfassender Belesenheit zeugendes Bild des heutigen Standes der englischen Text-Kritik, verbunden mit einer Charakteristik ihrer vornehmsten Vertreter.

Dr. Bernays bekämpft in seiner musterhaften Besprechung eines nichts weniger als musterhaften Buches über Shakespeare die Scheingründe und Trugschlüsse, welche angeführt werden, um den Dichter zu einem heimlichen Katholiken und verbissenen Fanatiker zu machen.

Professor Eckardt giebt ein möglichst vollständiges Bild der Dingelstedt'schen Bearbeitung des in Weimar aufgeführten Shakespeare'schen Historien-Cyclus, mit Betrachtungen über den Werth dieser Dramen für die deutsche Bühne, sowie über die Shakespeare-Bearbeitungen im Allgemeinen.

Dr. Köhler bietet ergänzende Bemerkungen zu Albert Cohn's vortrefflichem Werke: „Shakespeare in Germany in the sixteenth and seventeenth centuries", und A. Cohn selbst hat mir die äusserst dankenswerthen bibliographischen Beiträge zum ersten Bande des Jahrbuchs geliefert.

Meine eigenen Beiträge und andere kleine Mittheilungen hier übergehend, bemerke ich nur noch, dass ich mich nicht berufen gefühlt habe, in diesem Jahrbuche, dessen Darbietungen durchweg unter dem vollen Namen ihrer Verfasser erscheinen, meine in manchen Einzelheiten abweichenden Ansichten überall durch Redaktionsnoten kund zu thun.

Und so möge denn das Buch, wie es ist, seines Weges ziehen, durch Deutschland und darüber hinaus, — rege Theilnahme wecken und viele Freunde finden, um den geschlossenen Bund zu kräftigen und zu erweitern.

Rottach am Tegernsee, 14. September 1865.

Friedrich Bodenstedt.

# Programm.

Der Vorstand der bei Gelegenheit der dreihundertjährigen Jubelfeier des Dichters in Weimar constituirten deutschen Shakespeare-Gesellschaft hat die Herausgabe eines Jahrbuchs beschlossen, welches bestimmt ist die bis dahin vereinzelten Bestrebungen zur Förderung des Studiums und Verständnisses des grossen Dichters zusammenzufassen, die zerstreuten Strahlen der Erkenntniss in Einen Brennpunkt zu sammeln, ein zuverlässiger Führer durch das Labyrinth der nachgerade bis zum Unübersehbaren anschwellenden Shakespeare-Literatur zu werden und zugleich der Bühne, die ja unseres Dichters eigentliches Reich ist, gebührende Aufmerksamkeit zu widmen.

Die namhaftesten und bewährtesten Kräfte haben bereits ihre Mitwirkung unserm Unternehmen zugesagt, dessen Bedeutung den eigentlichen Fachgelehrten nicht erst erörtert zu werden braucht und den übrigen Verehrern des Dichters am leichtesten zu veranschaulichen sein wird durch einen raschen Ueberblick seines bisherigen Verhältnisses zur deutschen Nation, woraus sich denn von selbst ergeben mag, was zu seiner Würdigung und Einbürgerung bei uns bereits geschehen ist, und was noch zu thun übrig bleibt.

Seit die Schöpfer unserer eigenen klassischen Bühne, Lessing, Goethe und Schiller, Shakespeare als dem grössten aller dramatischen Dichter gehuldigt haben, ist das Studium seiner Werke zu einem der wesentlichsten Bildungsmittel auch in Deutschland geworden und besonders hier hat er einen unermesslichen, noch immer wachsenden Einfluss geübt. Ihm verdanken unsere besten Dichter ihre fruchtbarsten Anregungen, unsere Schauspieler ihre höchsten Aufgaben, wir Alle unsere reinsten poetischen Genüsse. Seine Schöpfungen haben uns eine ganz neue Welt erschlossen, unsern Horizont erweitert, unser Denken vertieft, unser Gefühl geläutert, unsern Cha-

rakter gestählt, unsere Vorstellungen vermehrt, selbst unsere Sprache bereichert.

Von den Strahlen der britischen Dichtersonne ist kein Gebiet der Kunst und des veredelnden Wissens unberührt geblieben; sie hat uns mit durchdringender Leuchtkraft alle Höhen und Abgründe des Menschenherzens enthüllt, das Ewige im Vergänglichen gezeigt und der Aesthetik neue Bahnen erschlossen.

Es wird eine der wichtigsten Aufgaben unseres Jahrbuchs sein, die Spuren dieses gewaltigen Einflusses des englischen Dichters auf alle Gebiete geistigen Schaffens nachzuweisen, sowie letzteres selbst im Sinne und Geiste Shakespeare's anzuregen und zu fördern.

Das Studium der Alten, diese unerlässliche Grundlage aller echten Bildung, wird durch Shakespeare nicht verdrängt oder beschränkt, sondern vielmehr ergänzt und belebt. Dem feinsten Kenner der altgriechischen Tragödie werden sich auch die Mysterien der altenglischen am leichtesten enthüllen, und dieselbe Methode philologischer Interpretation, welche uns als Schlüssel zum Verständniss der attischen Dramatiker dient, muss angewandt werden um die Sprachräthsel Shakespeare's zu lösen. Denn, obwohl uns der britische Dichter in Blut, Sprache und Denkweise näher steht als die Alten, bietet uns sein volles Verständniss kaum geringere Schwierigkeiten.

Diese entspringen theilweise den schöpferischen Eigenthümlichkeiten seines Stils, welche sein Verständniss unter allen Umständen erschwert haben würden, noch mehr aber der mangelhaften Beschaffenheit der uns überlieferten Texte, und endlich den grossen Wandlungen, welche die Sprache in einem Zeitraum von nahezu drei Jahrhunderten erfahren hat.

Die Wörter erhielten bei Shakespeare Werth und Bedeutung nach der Stellung, die er ihnen anwies; er schmolz vermischte Wortmünzen um und drückte ihnen frisches Gepräge auf; er durchbrach die conventionellen Redeformen und gab den Wörtern ihre ursprüngliche Kraft und Würde zurück; er bereicherte die Sprache durch kühne, meist glückliche und schlagende, oft aber auch seltsame, dunkle Wortbildungen, und gebot, indem er die mannigfaltigsten Charaktere aus allen Schichten der Gesellschaft in ihrer eigenen Redeweise einführte, über einen weit grösseren Wortschatz als irgend ein englischer Dichter vor oder nach ihm. Allein viele der ihm geläufigen Ausdrücke sind im Wechsel der Jahrhunderte veraltet, oder haben eine ganz andere Bedeutung erhalten, viele der von ihm geschaffenen Formen und syntaktischen Wendungen sind ganz aus dem modernen Sprachgebrauch verschwunden.

So erklärt sich's, dass selbst die genaueste Kenntniss der heugen englischen Schrift- und Umgangssprache zum Verständniss hakespeare's nicht ausreicht, dessen Werke ein eingehendes, auf ie Quellen der Sprache zurückführendes und die Vorläufer und Zeitgenossen des Dichters genau erforschendes Studium erfordern.

Bekanntlich schrieb Shakespeare seine Dramen nur für die Bühne, die Veröffentlichung durch den Druck, mit unbegreiflicher Sorglosigkeit für seinen Nachruhm, der Spekulation verstümmelnder Nachschreiber und gewinnsüchtiger Buchhändler überlassend, so dass wir keine einzige von ihm selbst besorgte Ausgabe, sowie kein einziges seiner Dramen handschriftlich von ihm besitzen, um die Widersprüche und dunkeln Stellen der verschiedenen Texte danach ausgleichen und aufklären zu können.

Für eine annäherungsweise Herstellung des Urtextes auf Grundlage genauer Vergleichungen der ältesten Quartos mit der Folioausgabe von 1623 (Fol. A) ist allerdings in England, wie in neuerer Zeit auch in Deutschland viel gethan; allein noch immer fehlt eine befriedigende kritische Ausgabe sämmtlicher Dramen des Dichters, und bis zu der, noch unvollendeten *Cambridge-Edition* der Herren Will. Geo. Clark und John Glover, welche auf Grundlage der unveränderten Folio von 1623, unter dem Texte in bequemer Uebersicht nicht nur die ganze *Varia lectio* der alten Quarto- und späteren Folio-Ausgaben, sondern auch sämmtliche Conjecturen späterer Herausgeber und Kritiker bis auf die neueste Zeit bringt, fehlte uns in Deutschland sogar das zu einer kritischen Ausgabe nöthige Material.

Da nun die Sicherstellung und nöthige Interpretation des Urxtes die Grundlage aller ernstgemeinten Shakespeare-Studien ist id bleiben muss, so ist dadurch auch unserm Jahrbuche seine chtigste Aufgabe angewiesen. Zu ihrer Lösung werden am ergreichsten solche Gelehrte mitwirken, welche mit einer gründlichen nntniss des Altenglischen poetisches Verständniss und kritische ürkraft verbinden. Doch können hier auch solche Gelehrte, welche akespeare hauptsächlich deshalb verehren, weil er ihnen rühmhe Gelegenheit bietet ihren scholiastischen Scharfsinn zu zeigen, h wirkliche Verdienste erwerben.

Neben der philologischen Interpretation wird das Jahrbuch den nischen Darstellungen der Dramen des Dichters eingehende Aufrksamkeit widmen. Keine würdige Aufführung eines Shakespearesen Stücks soll unberücksichtigt bleiben, und es wird dabei Geenheit genommen werden die hervorragendsten und schwierigsten araktere zu beleuchten, sowie ihre Auffassung durch begabte

Künstler der Gegenwart mit derjenigen älterer berühmter Schauspieler zu vergleichen, soweit unsere Kunde zurückreicht. Daran schliessen sich denn von selbst Abhandlungen über die Composition der einzelnen Stücke, sowie aufklärende historische und ästhetische Untersuchungen.

Ferner wird das Jahrbuch genauen Bericht erstatten von allen auf Shakespeare bezüglichen Schriften und die wichtigsten einer eingehenden Beurtheilung unterziehen. Kurz, es wird den ganzen Kreis der Shakespeare-Studien umfassen und alljährlich die Summe aller bemerkenswerthen Erscheinungen ziehen.

Zur würdigen Lösung solcher Aufgabe reichen selbstverständlich die Kräfte eines Einzelnen nicht aus: sie kann nur durch Arbeitstheilung, durch das harmonische Zusammenwirken Vieler ermöglicht werden.

Wir erlassen deshalb an alle Gelehrten, welche sich eingehend mit Shakespeare beschäftigt haben, die Einladung, sich an unserm Unternehmen zu betheiligen.

Es giebt in Deutschland so manchen feinen Kopf, der über dunkle Stellen seines Lieblingsdichters gebrütet und Licht hineingetragen, ohne passende Gelegenheit zu finden seine Bemerkungen weiteren Kreisen zugänglich zu machen; wir haben hin und wieder in Schulprogrammen vorzügliche, Shakespeare betreffende Abhandlungen gelesen, die durch ein passenderes Organ ganz andere Beachtung gefunden haben würden. Für solche und ähnliche Mittheilungen wird unser Jahrbuch den geeigneten Sammelplatz bieten. Es wird durch seine wissenschaftliche Haltung die Gelehrten zu befriedigen suchen, aber durch klare, allgemein fassliche Darstellung auch jedem Gebildeten zugänglich sein; es wird suchen, selbst solchen Freunden des Dichters, die seine Werke nur aus Uebersetzungen kennen, sich nützlich und unentbehrlich zu machen, und wird, wenn es seine Aufgabe richtig auffasst und erfüllt, dem deutschen Publikum ein treuer Berichterstatter, ein klares Spiegelbild aller Bestrebungen werden, die direkt oder indirekt, den Namen Shakespeare an der Stirn tragen.

(Schliesslich bemerken wir, dass gegenwärtiges Jahrbuch im Verlag von G. Reimer in Berlin erscheinen und durch alle Buchhandlungen zum Preis von Thlr. 3 pr. Jahrgang zu beziehen sein wird.

Die Mitgliedschaft der deutschen Shakespeare-Gesellschaft wird durch Einsendung des Jahresbeitrags von Thlr. 3 „an den geschäftsführenden Ausschuss der deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Weimar“ erworben; jedes Mitglied erhält ein Exemplar des Jahrbuchs gratis.)

# Shakespeare in Deutschland,

Rede zur Shakespearefeier in Pforta den 23. April 1864

von

Professor Dr. **August Koberstein.**

---

Wir begehen heute eine Festfeier so eigenster Art, dass wir uns nach einer ihr gleichen oder auch nur ähnlichen in der Geschichte unseres Volks wohl umsonst umsehen dürften. Sie gilt der Erinnerung an einen Dichter, der weder durch Geburt noch durch Erziehung Deutschland angehört, der vielleicht niemals unsern vaterländischen Boden betreten, wohl nie unsere Sprache erlernt, noch weniger in ihr eins seiner Werke geschrieben hat, bei dem sich nicht einmal irgend ein wärmeres Interesse für unser Land und unser Volk zeigt, der vielmehr hin und wieder darauf ausgegangen zu sein scheint, die Deutschen seinen Landesgenossen verächtlich oder lächerlich zu machen. Dennoch feiern wir den Tag, an welchem dieser Dichter vor dreihundert Jahren der Welt geschenkt wurde, und nicht hier von uns allein wird er gefeiert. Seit lange hat es von vielen Orten Deutschlands her verlautet, dass man

damit umgehe, diesen Tag festlich zu begehen, und sicherlich wird sich heute auch an diesen Orten erfüllen, was von dort aus verheissen, was von den zahlreichen Freunden und Verehrern des Dichters angeregt und vorbereitet worden ist. Ganz in unserer Nähe sind bereits seit Monaten umfassende und grossartige Einleitungen zu diesem Feste getroffen worden, und ebenda wird heute auch der Anfang zur Stiftung einer deutschen Gesellschaft gemacht werden, die den Namen des Dichters tragen und die sich über alle Theile des Vaterlandes verzweigen soll.

Was liegt diesem eifrigen Streben, was dieser freudigen Bewegung so vieler in dem höher gebildeten Theil unseres Volkes zum Grunde, den grössten Dichter einer uns gerade jetzt am wenigsten befreundeten Nation durch eine ähnliche Festfeier zu ehren, seiner Grösse in einer ähnlichen Weise zu huldigen, wie Deutschland vor fünfzehn und vor fünf Jahren die Geburtstage Goethe's und Schiller's gefeiert hat? Ist es die geistige Grösse des Mannes überhaupt, durch die er in der Geschichte der Menschheit hervorragt, und die Herrlichkeit seiner Werke, durch die er der Erste und Unvergleichlichste in der poetischen Gattung geworden ist, in der sich sein Genie am mächtigsten, mannigfaltigsten und fruchtbarsten gezeigt hat? Mag die eine noch so unmessbar sein, die anderen noch so weit über alles hinausreichen, was mit ihr auf demselben Gebiete dichterischen Hervorbringens in Vergleich gestellt werden könnte: aus beiden liesse sich erklären, weshalb er von der verhältnissmässig doch immer nur kleinen Zahl derjenigen unter uns, die tiefer in den reichen und ewigen Gehalt seiner Werke eingedrungen, die sich der ganzen Erhabenheit und Schönheit ihrer künstlerischen Anlage und Ausführung bewusst geworden sind, vor allen andern Dichtern des Alterthums und der Neuzeit der Heimath wie der Fremde bewundert wird; allein beide reichen bei weitem nicht aus, uns die begeisterte Liebe begreiflich zu machen, von der in unserm Vaterlande so unendlich viele, die nicht zu dem kleinen Kreise seiner gründlichern Kenner zählen, erfüllt sind, und die heute mit uns der lebendige Drang vereinigt, diese begeisterte Liebe in irgend einer Art zu beurkunden.

Was ist es also, das eine ausreichende Antwort auf die eben aufgeworfene Frage bietet? Um sie gleich in aller Kürze zu geben: Shakespeare ist uns kein fremder Dichter; er ist unter allen alten und neuen Dichtern des Auslandes bei uns nicht allein der populärste, er ist auch mehr, als es irgend ein anderer hat werden können, ein Eigenthum des deutschen Volks geworden, in welches England

sich mit uns theilen muss. Wir haben, indem wir verstanden, ihn unserer Literatur und unserer Bühne nach und nach einzubürgern, ihn uns darum so vollständig anzueignen vermocht, weil er, seiner urgermanischen Natur nach schon von vorn herein dem deutschen Geiste innerlichst verwandt, in seiner vollen Kraft, Fülle und Tonart nur **unsere** Sprache zu reden brauchte, um diese innere Verwandtschaft in jedem Wort zu bezeugen und auf die Eigenart unserer geistigen Natur Wirkungen auszuüben, als ob er in unserm Lande geboren und erzogen wäre, als ob er aus den innersten Tiefen, eben dieser unserer unverkümmerten und von fremden Anwüchsen befreiten geistigen Natur seine unsterblichen Werke unmittelbar herausgebildet hätte.

Fast anderthalb Jahrhunderte nach seinem Tode blieb Shakespeare den Deutschen so gut wie unbekannt. Zwar waren bereits zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts von englischen Schauspielertruppen, die Deutschland durchzogen und an einzelnen Fürstenhöfen oder in grossen Handelsorten spielten, verschiedene seiner Stücke, und darunter einige der allerberühmtesten, zu uns herübergebracht und aufgeführt, nachher auch für den damaligen Geschmack in unserer Sprache bearbeitet worden; allein der Name des Dichters scheint dabei nie genannt worden zu sein, und gewiss ist es, dass es bis jetzt nicht hat gelingen wollen, ihn in irgend einem von einer deutschen Hand geschriebenen Buche vor dem Jahr 1682 aufzufinden. Erst in diesem und in den nächsten zwanzig Jahren wird er von zwei namhaften Schriftstellern als der berühmte englische Tragicus erwähnt, jedoch ohne dass der eine oder der andere ein Stück von ihm gelesen oder auch nur in der Hand gehabt hätte. Ja noch im Jahre 1740 wusste einer der Männer, die mit zuerst einen belebenden und kräftigenden Einfluss der englischen Literatur auf die deutsche vermittelten, — wusste Bodmer so wenig von ihm, dass er ihn in zweien seiner Bücher als Verfasser des „Sommernachtstraums“ einmal Sasper, das andere Mal Saspar genannt hat, wahrscheinlich in Folge einer missverstandenen Verkürzung seines Namens in dem englischen „Zuschauer“.[1]) Indess wurde in demselben Jahre doch auch schon die nähere Bekanntschaft der Deutschen mit ihm durch v. Borck's Uebersetzung des „Julius Cäsar“ in Alexandrinerversen, angebahnt. Allein es vergingen neue zwanzig Jahre bis zu dem Zeitpunkt, wo Shakespeare's Werke in weiterm Umfange in Deutschland bekannt wurden, der Dichter uns näher rückte, sein Einfluss auf unser Drama

[1]) Spectator. Vergleiche über diesen Punkt die Notiz von K. Elze: „Bodmer's Sasper.“ D. R.

sich zu äussern anfing und die Aussicht sich eröffnete, dass er dereinst in unserer Literatur und auf unserer Bühne das volle Bürgerrecht erlangen könne. Hierzu boten sich drei Wege: die Uebersetzung seiner Stücke, ihre Zurichtung für das deutsche Theater, sowie ihre wirkliche Darstellung auf demselben, und die ästhetische Kritik. Auf alle drei haben sich auch Diejenigen vertheilt, die den Dichter bei uns so heimisch und uns mit ihm so vertraut gemacht haben, dass eine würdige Darstellung seiner Stücke nun schon seit einer langen Reihe von Jahren zu den Hauptaufgaben der deutschen Bühnenkunst gehört, und dass unsere grössten Meister in dieser Kunst der Ausführung einzelner Rollen in seinen Dichtungen, wenn nicht ausschliesslich doch vorzugsweise ihren Ruhm verdanken.

Auf eine Uebersetzung der sämmtlichen Schauspiele Shakespeare's ging zuerst Wieland aus und lieferte von derselben in den Jahren 1762 bis 66 zwei und zwanzig Stücke, die neun bis sechszehn Jahre später von Eschenburg überarbeitet, ergänzt und mit der Uebersetzung der noch fehlenden vervollständigt wurden. Beide Schriftsteller hatten aber, bis auf den „Sommernachtstraum", alle übrigen Schauspiele in deutsche Prosarede übertragen. Den Dichter in unverkümmerter Schönheit der Form, mit Wahrung der vollen Eigenthümlichkeit seines Geistes deutsch reden zu lassen, unternahm erst auf der Grenze des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts Wilhelm Schlegel. Leider blieb seine Uebertragung unvollendet, eine Uebertragung, die wohl das Vollendetste ist, was die deutsche Uebersetzungskunst jemals zu Stande gebracht hat, und womit nichts, auch nur entfernt, zu vergleichen sein dürfte, was der Art irgend eine ausländische Literatur dagegen zu stellen vermag. Was von der Gesammtheit der dramatischen Werke Shakespeare's noch unübersetzt geblieben, überliess Schlegel seinem Freunde Tieck. Mit zwei Gehülfen unterzog sich derselbe dieser Arbeit; und wenn ihre Leistung auch nicht die Vortrefflichkeit der Schlegelschen erreicht hat, so ist sie doch auch nicht so weit dahinter zurückgeblieben, dass wir uns an dieser Gesammtarbeit, an die sich nachher noch verschiedene andere Uebertragungen von mehr oder weniger dazu berufenen Schriftstellern angeschlossen haben, nicht als an einem im vollsten Sinne deutschen Shakespeare erfreuen könnten.

Als Wieland und Eschenburg den Dichter ihren Zeitgenossen näher gerückt, sein Verständniss ihnen erleichtert hatten, waren ihre Uebersetzungen, wie sie vorlagen, doch zunächst nur Gegenstand der Lectüre. Noch war die ästhetische Bildung in Deutschland überhaupt, selbst in den Orten, die als Hauptpflegestätten der

aufblühenden Schauspielkunst gelten konnten, nicht so weit vorgeschritten, noch der Geschmack des Publikums, von dessen Empfänglichkeit und Beifall der Bestand und das Gedeihen der Bühne vorzugsweise abhing, zu sehr theils an das Geringfügige und Unbedeutende in den zeitherigen theatralischen Darstellungen, theils an die Uebersetzungen der steifen heroischen Tragödien der Franzosen und deren deutsche Nachbildungen gewöhnt, noch die Theorie der dramatischen Kunst zu wenig der Fesseln entledigt, in welche sie Gottsched eingeschnürt hatte: als dass selbst diejenigen Schauspiele Shakespeare's, die bald die populärsten bei uns werden sollten, damals nach jenen Uebersetzungen, ich will nicht sagen unverkürzt, sondern selbst ohne die allerbedeutendsten und gewaltsamsten Abänderungen hätten dargestellt werden können. Wurden doch sogar gleich nach dem Erscheinen der Wielandschen Uebersetzung hier und da in den gelesensten und einflussreichsten kritischen Zeitschriften Stimmen laut, die es geradezu in Frage stellten, ob mit dem Uebertragen der Shakespeare'schen Dichtungen in unsere Sprache der deutschen dramatischen Dichtkunst und der Festigung des deutschen Geschmacks nicht mehr geschadet als genützt worden, und das zu einer Zeit, wo Lessing bereits mehrere Jahre zuvor es unumwunden ausgesprochen hatte, dass „wenn man die Meisterstücke des Shakespeare mit einigen bescheidenen Veränderungen unsern Deutschen übersetzt hätte, es gewiss von bessern Folgen gewesen sein würde, als dass man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht habe.“ So war es selbst ganz nothwendig, wenn sie auf die deutsche Bühne kommen sollten, ohne gegen den herrschenden Geschmack zu stark zu verstossen, und ohne die Gesetze der gangbaren Kunstlehren zu offenbar zu übertreten, sie einer mehr oder minder durchgreifenden Umarbeitung zu unterwerfen. Unter den derartigen Versuchen, die mit dem Ausgang der sechziger Jahre anhuben und sich im folgenden Jahrzehent immer mehr anhäuften, waren die Bearbeitungen der Wieland-Eschenburgischen Texte, deren sich Schröder, der grösste Schauspieler Deutschlands, unterzogen hatte, mit dem meisten Geschmack und der weisesten Abmessung alles Dessen ausgeführt, was nach den verschiedenen Bildungsgraden des Publikums dem Dichter gelassen, was ihm genommen, was ihm nach und nach wiedergegeben werden konnte. Dadurch hat sich Schröder mehr als irgend Jemand um die Einbürgerung des Dichters auf der deutschen Bühne verdient gemacht, mehr als irgend ein anderer Schriftsteller schon im vorigen Jahrhundert die Neigung des deutschen Publikums im Grossen und Ganzen dem Dichter gewonnen. Wie nöthig und un-

erlässlich es aber damals noch für Schröder war, sich bei seine dahin zielenden Bemühungen dem Geschmack des Publikums anzu bequemen, würde sich schon daraus ergeben, dass noch um di Mitte der neunziger Jahre Goethe sogar die grossartige Kunstforn in Shakespeare's vollendetsten Schöpfungen nicht vollständig zu be greifen und zu würdigen vermochte. Oder wird nicht etwa durch die Bearbeitung des „Hamlet", die er in „Wilhelm Meister" als die zweckmässigste für die Aufführung in Vorschlag bringt, dieses Werk in seinen Grundvesten erschüttert? Ja, hat unser Dichter nicht noch späterhin sich berufen gefühlt, an „Romeo und Julie" sehr bedeutende Veränderungen vorzunehmen, Veränderungen, die dieser unvergleichlichen Dichtung eben so wenig zum Vortheil gereichen dürften, wie die, welche Schiller an „Macbeth" für erforderlich hielt?

Schon drei Jahre vor dem Erscheinen des ersten Bandes von Wieland's Shakespeare, bevor noch etwas von dem Vorhaben des Uebersetzens verlautet oder dieser selbst nur an ein solches Unternehmen gedacht hatte, war, wie ich bereits andeutete, den zeitherigen, besonders von Frankreich her zu uns herübergekommenen und von Gottsched ausgebeuteten und verbreiteten, tief herabsetzender und grundfalschen Urtheilen über die Werke des englischen Dichters, vornehmlich über seine Tragödien, mit grösster Entschiedenhei Lessing in den Literaturbriefen entgegengetreten. „Nicht den Fran zosen", rief er den deutschen Dramatikern zu, „nicht den Franzosei hättet ihr nachgehen, nicht sie euch zu Vorbildern nehmen sollen wenn ihr uns mit einer der deutschen Empfindungs- und Denkar entsprechenden tragischen Kunst beschenken, wenn ihr den Grun zu einer volksthümlichen Bühne bei uns legen wolltet. Auf Shake speare und auf seine grossen Zeitgenossen unter Englands Bühnen dichtern musstet ihr euern Blick richten und von ihnen euch di Wege zeigen lassen, die ihr zur Erreichung eurer Absichten einzu schlagen hattet. Selbst wenn nach den Mustern der Alten, dere Kunst die Franzosen meinen — und nach ihrem Vorgange ihr selbs euch einbildet — erneuert zu haben, oder die ihr mindestens z erneuern hofft, selbst wenn darnach die Sache entschieden werde soll, ist Shakespeare ein weit grösserer tragischer Dichter als Co neille, den ihr mit den Franzosen über alle anderen stellt. Den obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht ge kannt hat, so kommt ihnen der eine doch nur in der mechanische Einrichtung, der andere aber in dem Wesentlichen näher. De Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonde bare und ihm eigene Wege er auch wählt; und der Franzose e

reicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt.“ — Mit diesem Urtheil Lessing's hatte die ästhetische Kritik nun auch ein richtiges Verständniss Shakespeare'scher Dichtung eingeleitet, womit denn das dritte Mittel in Wirksamkeit trat, durch welches sie ein Mitbesitzthum der deutschen Literatur und der deutschen Bühne werden sollte. Zunächst war es Lessing selbst, der acht Jahre später in der Hamburgischen Dramaturgie den Zeitgenossen den tiefern Einblick in einige Hauptgebilde der tragischen Kunst Shakespeare's eröffnete und an der Grösse und Hoheit dieser unvergleichlichen Dichternatur die Kleinheit und Kleinlichkeit der berühmtesten französischen Tragödienkünstler mit der ganzen Schärfe seines kritischen Geistes und seines grossartigen Witzes nachwies. Was von ihm angebahnt wurde, führten Gerstenberg, Herder und Lenz, Wilhelm Schlegel, Tieck und Andere weiter aus: am geistvollsten, gründlichsten und erfolgreichsten Herder, vornehmlich in den Blättern „von deutscher Art und Kunst“ und Wilhelm Schlegel in Schiller's „Horen“ und in den „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur.“ — —

Shakespeare steht in seiner Dichtergrösse durch seine mit dem höchsten Kunstverstande gepaarte schöpferische Phantasie, durch den Reichthum seiner Erfindungen, die Grossartigkeit in der Anlage und die Gründlichkeit in der Ausführung seiner Stücke, durch Fülle und Tiefe der Gedanken, durch tragische und komische Kraft, durch seinen Witz und seinen Humor, durch seine tiefe und umfassende Kenntniss des menschlichen Herzens, wie es in allen nur möglichen durch Stand und Geschlecht, Alter und Bildung bedingten Verhältnissen und Lagen, in allen erdenklichen Stimmungen sich äussern kann und äussern muss, durch seine für jedes Gefühl, für jeden Gedanken, für jede Leidenschaft den treffendsten und angemessensten Ausdruck erfassende Sprachgewalt, durch die Kühnheit und Erhabenheit, den Glanz und die Pracht, das Schickliche und Ergreifende seiner bildlichen Rede, kurz durch die bewundernswürdigste Vereinigung aller Eigenschaften des wahrhaft grossen Dichters einzig in der Geschichte der Weltliteratur da. Das ist jetzt zu allgemein von den Einsichtigern in Deutschland anerkannt, als dass ich erst auf den Beweis davon einzugehen brauchte; schon das heutige Fest, wie es an vielen Orten unsers Vaterlandes gefeiert wird, zeugt dafür.

Auch ist es genugsam bekannt, wie jenes Wort Lessing's sich bewährt hat, das er den deutschen Dramatikern mahnend zurief, als er sie zuerst von den Franzosen auf Shakespeare verwies, das Wort:

dieser Dichter würde, wäre er schon früher den Deutschen bekannt und vertraut geworden, ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von den französischen Tragikern zu rühmen wisse; denn ein Genie könne nur von einem Genie entzündet werden, und am leichtesten von einem solchen, das Alles, wie es scheine, bloss der Natur zu danken habe und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecke. Oder, wer hätte nicht schon davon gehört, wie Lessing's eigene dichterische Begabung durch Shakespeare gehoben und gekräftigt; wer nicht, dass Goethe zu seiner ersten genialen und echtdeutschen Schöpfung durch Shakespeare angeregt, ja dass seine eigenthümliche Dichternatur erst durch ihn sich selbst klar und auf den rechten Weg geleitet worden? Wer wüsste nicht, welchen Einfluss Shakespeare auch auf Schiller's tragische Dichtung überhaupt, und welchen ganz besonders auf die Vollendung seiner beiden herrlichsten Werke, des „Wallenstein“ und des „Tell“ gehabt hat; wie endlich fast alles Grosse und Schöne, was unsere Dramatiker in der ernsten Gattung hervorgebracht haben, auf Shakespeare als leuchtendes Vorbild in mehr oder minder erkennbaren Zügen zurückweist, und wie er uns erst dahin geführt hat, dass der Grund zu einer nationalen Bühne hat gelegt werden können?

Dagegen scheint es mir bis jetzt weniger zu allgemeinem Bewusstsein gekommen zu sein, dass Shakespeare auch einer von den beiden Dichtern fremder Nationalität ist, die vor allen andern für uns die Befreier der heimischen Literatur überhaupt von Unnatur, willkürlicher Regel und einseitiger, befangener Nachahmung fremder Vorbilder geworden sind, die uns zur Natur, zur Unmittelbarkeit im dichterischen Hervorbringen zurückgeführt, zu einer selbständigen, volksthümlichen Dichtkunst, so weit wir uns derselben schon rühmen können, verholfen haben. Indem ich den Andern, — und wen könnte ich darunter sonst wohl meinen, als Homer? — hier nur nenne, will ich einige Augenblicke insbesondere bei dem Einfluss verweilen, den in dieser Beziehung Shakespeare auf unsere schöne Literatur ausgeübt hat. Vieles, was ich von ihm zu sagen habe, wird ja auch von Homer gelten, nur hat des letztern Einfluss kein so unmittelbarer sein können, da die poetische Hauptgattung unserer neuen Literatur nicht das Epos, sondern das Drama war und ist, in diesem der eigentliche Schwerpunkt der reformatorischen Bewegung ruhte, die mit Lessing anhub, und da von der Bühne aus in viel weiteren Kreisen und in viel energischerer Weise auf die geistige Bildung der Nation gewirkt werden konnte, als durch das Buch, über welches die Wirksamkeit epischer Dichtung in der Neuzeit doch nicht hinausgeht.

Die neudeutsche Dichtung hub unter allgemeinen Zeitverhältnissen und besondern Umständen an, die für ihre Anfänge und ihre gedeihliche Weiterentwickelung so ungünstig waren, wie nur irgend möglich. Der fruchtbarste Boden, auf dem wahre und echte Poesie erwachsen, aus dem sie nie versiegende Säfte, einen nimmer veralternden Gehalt ziehen kann, ist das rührige, thatkräftige Leben einer geistig begabten Nation in der ganzen Fülle seiner Erscheinungen, mögen sie der Vergangenheit, mögen sie der Gegenwart angehören; die Luft, die ihr das rechte Gedeihen bringt, ist der Geist gesunder Volksthümlichkeit, der in freier Bewegung alle bildenden Kräfte weckt und einigt, alle Entwickelung und Bildung erfrischend durchdringt. Das Leben des deutschen Volks war aber zu der Zeit, von der ich spreche, gebrochen und zusammenhanglos, verkümmert und gehemmt, in sich gelähmt und erstarrt. Alle Aeusserungen und Erscheinungen des politischen Lebens blieben auf lange hin, wenn sie die Gesammtheit des Reichs betrafen, kläglich und schmachvoll, traten sie aber an einzelnen Gliedern desselben hervor, so waren sie nur zu oft verrätherische Zeichen eines selbstsüchtigen, engherzigen, vaterländische Gesinnung verläugnenden Strebens.

War so die Nation in ihrem politischen, wie in ihrem religiösen Bestande und Leben ohne innere Einigung und gesunde, kräftige Regsamkeit und damit ausländischen Einflüssen und Beeinträchtigungen ihrer Eigenart nur zu sehr ausgesetzt und nachgebend: so war sie diess Alles nicht minder in ihrer geistigen Bildung, in ihren Sitten, in den äussern Lebensformen, in den Abstufungen der Gesellschaft, ja eine lange Zeit in der Sprache.

Zwei Stände hatten sich das Mittelalter hindurch in die Herrschaft über die Masse des Volkes getheilt, die Geistlichkeit und der Adel. Jene war von Anbeginn an die Trägerin und Pflegerin gelehrter Bildung gewesen. Weil sich bei ihr alle Lehren und alles Wissen in den Ausgangspunkten auf die Urkunden und Ueberlieferungen der römischen Kirche bezog, so wurde die Sprache Roms nicht bloss für die kirchliche, sondern auch für die ihr dienstbar gemachte weltliche Wissenschaft, soweit sie unter den Händen der Geistlichkeit gedieh, das ausschliessliche Organ. Der Adel war seit der Zeit, wo er sich in Einrichtungen des Ritterwesens von dem übrigen Volk schroffer abschloss, der Tonangeber für Alles, was in geistlicher und sittlicher Beziehung als feine Weltbildung galt, und Frankreich lieferte dazu die Vorbilder: bereits im dreizehnten Jahrhundert umschlangen von dort aus Hunderte von Fäden in herüber-

genommenen Sitten und Angewöhnungen, in verpflanzten Begriffen und Ausdrücken, ja in der gesammten Rede- und Empfindungsweise des ritterlichen Adels das deutsche Leben.

Die geistliche Wissenschaft verzweigte und erweiterte sich seit der Gründung der Universitäten, der Einführung des römischen Rechts und der Wiederbelebung des klassischen Alterthums zu den einzelnen Facultätswissenschaften, und ein eigner Gelehrtenstand schloss sich fortan in Allem, was geistige Bildung betraf, den nicht gelehrten Ständen gegenüber noch viel schroffer in sich ab, als es früher der geistliche und der Ritterstand den Laien und den Nichtadeligen gegenüber gethan hatte. Er behielt das Lateinische als seine Sprache bei, er brachte nur sie allein in Lehre und Schrift zur Anwendung. Was noch mehr: je entschiedener die neue Wissenschaft nach freierer Bewegung und nach einem höhern, innern Gehalt strebte, desto tiefer suchte sie ihre Wurzeln in das römische und griechische Alterthum zu treiben, desto eifriger bemühten sich ihre Pfleger, aller geistigen Bildung, die aus dem heimischen Boden erwachsen war, die vaterländischen Geist athmete, den Rücken zuzukehren und sich in die reichere, feinere und glänzendere einer abgestorbenen Welt zu versenken. Und wie stand es zur selben Zeit um Deutschlands hohen und niedern Adel? Wo er sich nicht rohen und wilden Neigungen überliess, wo er nach Weltbildung, nach feiner Sitte strebte und höhern Lebensgenüssen nachging, da wandte er sich nach Frankreich. Dorthin zu reisen, um ihre von undeutschen Lehrmeistern geleitete Erziehung zu vollenden, war für die fürstliche und adelige Jugend unseres Volks, die nicht an der Scholle klebte, fast zur unerlässlichen Pflicht geworden. Französische Sitten, französische Sprache, französische Literatur drangen mit aller Macht bei uns ein und beherrschten die Höfe und die Edelsitze, an denen weltmännisches Wesen Eingang gefunden hatte. Der gebildetere Theil des deutschen Adels hatte im Beginn des siebzehnten Jahrhunderts die Wurzeln seines geistigen und sittlichen Lebens eben so wenig im Vaterlande, wie der deutsche Gelehrtenstand.

Und diese beiden Stände waren es nun, die den Anlauf nahmen, die alte Volksdichtung, die sie vorfanden und verachteten, ganz zu verdrängen und an ihrer Statt den Deutschen eine neue Kunstdichtung zu schaffen. Das Eine gelang ihnen bald, und man darf sagen, im Ganzen vollständig; mit dem Andern scheiterten sie kläglich, und es mussten im Verlauf von anderthalb Jahrhunderten viele neue Versuche gemacht werden, damit wir auf mancherlei Um- und Irrwegen erst nach und nach dem Ziele näher kämen, welches Opitz und

seine Zeitgenossen und Nachfolger vergeblich erstrebt hatten, weil sie dazu ganz andere Wege einschlugen, als auf welchen es erreichbar war. Erst als der poetische Gesichtskreis durch das Auftauchen neuer, bis dahin unbekannt oder unbeachtet gebliebener Erscheinungen in der Fremde und in der Heimath sich erweiterte, die ästhetische Kritik die Nebel vertrieb, in denen unsere Dichter lange umhergetappt wären, und in dem zunehmenden Verständnisse der Homerischen Gesänge und der dramatischen Werke Shakespeare's die grossen Lichter am poetischen Himmel aufgingen, sollten die rechten Wege zu jenem Ziel gefunden werden.

Als der deutsche Gelehrtenstand unter Opitzen's Vortritt und Führung und unter der Theilnahme und Begünstigung des gebildeteren Theils unsers Adels die Neugestaltung der deutschen Poesie unternahm, hatte er sich im Anschluss an seine Lehrmeister und nächsten Vorbilder unter den neuern Ausländern dem Glauben an die unbedingte und alleinige Mustergültigkeit der alten klassischen Poesie in dem Grade hingegeben, dass für die neuere Zeit keine andere Dichtung für voll gelten sollte, als eine solche, die gleichsam aus dem Schoosse der klassisch-gelehrten Bildung geboren, das treue Abbild der antiken wäre, wie sie in der damaligen Gelehrtenwelt aufgefasst und verstanden, oder vielmehr gründlich missverstanden wurde. Diess hielt man, wie in Frankreich und in Holland, so auch in Deutschland für erreichbar, sobald man beim Dichten nur genau dieselben Regeln befolgte, nach welchen, wie man sich einbildete, die antiken Dichter sich bei ihren Hervorbringungen gerichtet hätten. Diese Regeln aber meinte man theils schon in einzelnen kunsttheoretischen Werken des Alterthums niedergelegt zu finden, theils hatten neuere Theoretiker sie aus den antiken Dichtungen, wie sie dieselben verstanden, abstrahirt und so aus den einen und den andern eigene vollständige Regelnsysteme oder Poetiken zu Stande gebracht. Diess war zunächst im Auslande geschehen und da auch, namentlich in Frankreich, zuerst im Dichten zur Anwendung gekommen. Darum hielten sich die Väter der neudeutschen Dichtung von vornherein an die Franzosen und deren treueste Nachtreter, die Holländer, ahmten diese und nicht unmittelbar die Alten nach, ohne sich aber je die Frage vorzulegen, wie denn diese letztern zu jenen Regeln gekommen wären, und ohne auch nur entfernt zu ahnen, dass alle echte Production älter sei, als die Theorie darüber, dass also auch die vorzüglichsten Dichtungen des Alterthums eher vorhanden gewesen seien, als die erst aus ihnen von den antiken Kunstlehrern abstrahirten Regeln. Eine solche

in Frankreich begonnene, in Deutschland eingedrungene Verkennung und völlige Umkehrung des wahren Sachverhalts musste unsere Dichter im siebzehnten Jahrhundert schon allein zu den unsäglichsten und traurigsten Verirrungen verleiten. Sie zogen sich auch noch tief in das folgende Jahrhundert hinein, ja das erste eigentlich methodisch ausgeführte, und für eine Zeit lang zu grossem Ansehn gelangende kunsttheoretische Werk in deutscher Sprache, Gottsched's „kritische Dichtkunst" befestigte die Dichter noch mehr in dem Glauben an die unbedingte Mustergültigkeit der Alten, in dem Glauben an die Richtigkeit des Weges, durch genaue Befolgung der Regeln die antike Dichtkunst gleichsam wieder neu beleben zu können, und in dem Glauben an die Franzosen als an diejenigen unter den Neuern, die die Alten am besten verstanden, die Regeln, es ihnen gleich zu thun, am richtigsten und geschicktesten angewandt hätten, die daher auch die besten Lehrer für die deutschen Dichter abgeben könnten. Zwar bewies ein Jahrzehent später Breitinger in seiner „kritischen Dichtkunst", dass die Meisterwerke der antiken Poesie nicht nach den Regeln gemacht sein konnten, diese vielmehr erst aus jenen abgezogen worden seien; zwar trat er auch mit seinem Freunde Bodmer in entschiedenster und erfolgreichster Art der Lehre Gottsched's entgegen, dass überhaupt ein echtes Dichtwerk nach gegebenen Regeln, also auf mechanische Weise, zu Stande kommen könnte. Allein der Glaube an die alleinige Mustergültigkeit der Alten und das Anschliessen an diejenigen Ausländer, die man für die glücklichsten und vorzüglichsten Wiedererneuerer der antiken Dichtung und namentlich der immer mehr in den Vordergrund tretenden dramatischen Gattung hielt, dauerte fort: unsere schöne Literatur blieb in knechtischer Abhängigkeit von fremden Vorbildern, war noch immer ungleich mehr blosse Nachahmung, als selbständiges Erzeugniss; viel mehr das Werk der Studierstube, als die Blüthe eines volksthümlichen Geisteslebens, viel eher ein erkünsteltes Product der Gelehrsamkeit, als ein aus dem Boden nationaler Eigenthümlichkeit frei emporgeschossenes organisches Gebilde. Noch war das inhaltschwere Wort von Hamann nicht ausgesprochen und noch weniger durch Herder erläutert und verbreitet: „die Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts." Noch fehlte es immer in Deutschland an dem Glauben, dass es auch noch andere wahre und echte Poesie geben könne, als die antike oder die ihr nachgekünstelte; noch — ich will nicht sagen — an der Einsicht, sondern selbst an der Ahnung, dass die Poesie der Alten eine durchaus eigenartige, durch Himmelsstrich und Naturumgebung, durch Reli-

gion und Geschichte, Sitte und Lebensweise und wie viele andere Dinge noch, in ihrem innern Wesen, wie in ihren äussern Formen, mannigfaltig bestimmte und bedingte sei, dass also eine Wiedergeburt derselben, da wo alle jene bestimmenden und bedingenden Einflüsse sich von Grund aus geändert haben, zur völligen Unmöglichkeit werde, eine bloss oder doch vorzugsweise nur auf Aeusserlichkeiten gerichtete Nachbildung es aber nimmermehr bis zu lebensvollen, von einem volksthümlichen Geiste erfüllten Erzeugnissen bringen könne.

Bevor es dazu kommen und dem Grundübel der zeitherigen neuern poetischen Literatur in Deutschland abgeholfen werden konnte, musste zweierlei, sich wechselseitig Bedingendes, geschehen. Fürs Erste musste untersucht werden, ob die zeitherigen Verfasser theoretischer Werke über die Dichtkunst oder über einzelne Gattungen derselben, nach denen sich die Dichter bei ihren Erfindungen vorzugsweise oder ausschliesslich richteten, denn auch wirklich das eigentliche Wesen der antiken Poesie erkannt und bestimmt, den wahren Charakter ihrer verschiedenen Gattungen und Arten ermittelt und festgestellt, die empfehlenswerthesten Muster unter den alten Dichtern herausgefunden und die ihnen eigenthümlichen Vorzüge in das rechte Licht gesetzt hätten, und wenn diess nicht geschehen, dann musste diess Alles zur ersten und wichtigsten Aufgabe der ästhetischen Kritik gemacht und mit dem vollsten Ernste und der strengsten Gewissenhaftigkeit diese Aufgabe zu lösen versucht werden. Fürs Zweite musste sich auf irgend eine Weise den Deutschen die Ueberzeugung aufdrängen, dass auch noch anderswo, als im klassischen Alterthum, und, ohne dass dessen Poesie dazu die Muster abgegeben, ja ohne darauf einigen ersichtlichen Einfluss ausgeübt zu haben, wahre und echte Dichtung hervorgebracht worden sei und gefunden werde. Jener Aufgabe unterzog sich Lessing und löste sie aufs bewundernswürdigste. Diese Ueberzeugung fing an sich Bahn zu brechen, als seit dem Ende der fünfziger Jahre ugleich mit einigen neuen, im Auslande erschienenen Erläuterungsschriften überlängst bekannte, oder erst eben bekannt werdende ichtwerke des Alterthums und der Neuzeit, den Deutschen eine eihe poetischer Erzeugnisse aus verschiedenen Zeiten und Ländern heils unmittelbar zugeführt, theils näher gerückt worden. Denn dadurch wurden, besonders durch Herder's Vermittelung, ganz neue deen über die ersten Quellen, das ursprüngliche Wesen, die früheste nd unmittelbarste Bestimmung der Poesie geweckt und in Umlauf esetzt, die Begriffe von Originalität und Nationalität im dichteri-

schen Hervorbringen zu grösserer Schärfe und Anschaulichkeit e
hoben, die Unterscheidung zwischen Natur- oder Volksdichtung un
Kunstpoesie zuerst in Anregung gebracht und die Aufmerksamkei
auf den eigenthümlichen Werth der erstern hingelenkt, endlich de
Anfang gemacht zu einer genetischen Auffassung eines jeden poeti-
schen Werkes in seinem zeitlichen und räumlichen Zusammenhang
mit der geschichtlichen Entwickelung des Volkes, unter dem es ent-
standen.

Und hierbei sowohl, wie bei Lessing's grosser kritischen Läu-
terung der Kunstlehre, erwiesen sich nun vor allen andern Dichtun-
gen von der gewaltigsten, nachhaltigsten und wohlthätigsten Mitwir-
kung die Homerischen Gesänge und die dramatischen Werke Shake-
speare's, die ersteren mehr mittelbar und sichtlicher erst in etwa
späterer Zeit, die letzteren ganz unmittelbar und sofort. In der eine
Beziehung brauche ich nur daran zu erinnern, welche Mittel Lessing
aus Homer, welche andere aus Shakespeare's Dichtungen gewan
zur Begründung und Erhärtung seiner Ideen im Laokoon und i
der Hamburgischen Dramaturgie. In der andern beziehe ich mic
zunächst auf jene bereits angeführte Aeusserung Lessing's in de
Literaturbriefen, wonach er sich von Shakespeare's Einfluss auf di
deutsche Poesie mehr als von dem irgend eines andern Dichter
fremder Nationalität einen höhern Aufschwung unserer dramatische
Literatur und die Gründung einer wirklich volksthümlichen Bühn
versprach, weil ein Genie nur von einem Genie entzündet werde
kann und am leichtesten von einem solchen Genie, das, wie e
scheine, Alles bloss der Natur zu danken habe.

In demselben Jahre, in welchem der jene Aeusserung enthal
tende Literaturbrief geschrieben und gedruckt wurde, erschien i
England Young's Schrift „über die Originalwerke". Gleich im fol
genden Jahre wurde sie durch einen Auszug und durch zwei Ueber
setzungen in Deutschland bekannt und erregte durch ihren Inhal
die grösste Aufmerksamkeit. Die zeitherigen kunsttheoretischen Sy
steme wurden dadurch, wenn auch nicht völlig über den Haufe
geworfen, so doch von Grund aus erschüttert. Hier war zuerst de
Unterschied zwischen genialer und gelehrter Dichtung, zwischen Ori
ginalität und Nachahmung im Produciren scharf ins Auge gefas
und mit Einsicht und Geschick versucht, die herrschende Meinun
der Gelehrten zu beseitigen, dass die Alten bereits in allen Gattu
gen der Poesie schlechthin das Höchste und einzig Rechte geleist
hätten, und dass die Neuern sich ihren Leistungen nur in Nac
bildungen annähern, nie etwas denselben Gleiches auf eignen W

gen und in voller Selbständigkeit schaffend hervorbringen könnten. „Wir wollen," sagte Young, „die vortrefflichen Schriften der Alten nicht verachten, sondern bewundern; aber wir wollen sie nicht ausschreiben. Lasst uns unsern Verstand durch den ihrigen nähren, nicht ersticken. Wenn wir lesen, so lasst unsere Einbildungskraft von ihren Reizen entzückt werden; wenn wir schreiben, so lasst unsern Verstand sie ganz aus den Gedanken verdrängen. Gehet mit Homer selbst so um, wie der cynische Philosoph mit Homer's königlichem Bewunderer umging: gebietet ihm, auf die Seite zu treten, um nicht die Strahlen unsers eigenen Genies von unsern Schriften abzuhalten; denn unter einer andern Sonne kann kein Original entspringen und nichts Unsterbliches zur Reife kommen. Folget Homer's Fusstapfen bis zu der einzigen Quelle der Unsterblichkeit nach; trinket da, wo er trank, auf dem wahren Helicon, nämlich an der Brust der Natur. Ahmet nach, aber nicht die Schriften, sondern den Geist. Lasst uns unsere Werke mit dem Geiste und mit dem Geschmack der Alten, aber nicht mit ihren Materialien aufführen." Seneca habe gesagt, in uns sei ein heiliger Gott. In Absicht auf die sittliche Welt sei das Gewissen, in Absicht auf die Welt des Geistes das Genie der Gott in uns. Das Genie könne uns in der Composition ohne die Regeln der Gelehrsamkeit in Ordnung bringen, sowie das Gewissen uns im Leben ohne die Gesetze des Landes in Ordnung bringe. Ein männliches Genie komme aus der Hand der Natur, wie die Pallas aus dem Haupte des Zeus kam, in völliger Grösse und Reife. Von dieser Art sei das Genie Shakespeare's gewesen. Er habe kein Wasser unter seinen Wein gemischt und sein Genie nicht durch eine verdorbene Nachahmung erniedrigt. Auch der Berühmteste unter den Alten hätte uns nicht mehr geben können, als er uns gegeben habe. Vielleicht würde er weniger gedacht haben, wenn er mehr gelesen hätte; aber wenn ihm auch alle andere Gelehrsamkeit gefehlt, habe er doch zwei Bücher vollkommen verstanden, die manchen unter den tiefsinnigsten Menschen unbekannt seien: das Buch der Natur und das Buch des Menschen. Diess seien die Brunnquellen, woher die castalischen Ströme der Originalcomposition fliessen. —

Zwei Jahre nach dem Auszuge und den Uebersetzungen von Young's Schrift erschien der erste Band von Wieland's Shakespeare, und schon im nächsten Jahre ward das Werk gedichtet, in welchem der deutsche Geist zuerst sich seiner Freiwerdung von dem alten Regelzwang bewusst wurde, die erste grosse Erfindung von durch und durch deutsch-volksthümlichem Charakter, in der Gattung, auf

deren Neugestaltung Shakespeare's Einfluss auf unsere schöne Literatur überhaupt sich zunächst und am unmittelbarsten zeigen sollte. Lessing's „Minna von Barnhelm". Und kaum hatte Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie die französische, das Drama betreffende Kunstlehre, der man so lange in Deutschland gehuldigt hatte, mit stäter Berufung auf Shakespeare, als ein auf Missverständniss der Aristotelischen Poetik und auf willkürlichen Annahmen beruhendes Machwerk erwiesen, als er mit seiner „Emilia Galotti" an die Stelle der den Franzosen nachgekünstelten heroischen Tragödie das in echt deutschem Geiste erfundene und ausgeführte bürgerliche Trauerspiel setzte, das sich in seiner „Miss Sara Sampson" bereits siebzehn Jahre früher angekündigt hatte.

Es kam das Jahr 1773. Wie sich mit ihm die bisherige unfreie Poesie in der Vollendung ihres Hauptwerkes nach fünf und zwanzigjähriger Arbeit daran, in der Vollendung des Klopstock'schen Messias gleichsam abschloss, so traten in diesem Jahre auch die drei unzweideutigsten und verheissungsvollsten Zeugnisse ans Licht, dass die Zeit der Vollfreiheit für unsere Dichtung begonnen habe: Goethe's „Götz von Berlichingen", Bürger's „Lenore" und Herder's Beiträge zu den Blättern „von deutscher Art und Kunst"; alle drei aber waren entweder unter dem theils unmittelbaren, theils mittelbaren Einflusse Shakespeare's entstanden, oder verkündigten in begeisterten Worten seine Grösse und Herrlichkeit. Was Lessing nur mehr angedeutet, das hatte Herder in dem zweiten jener Beiträge, in dem Aufsatze über Shakespeare, ausgeführt, dass dieser Dichter in seiner Kunst sich als ein eben so grosser Meister zeige, wie der grösste Tragiker des griechischen Alterthums, und dass kein dramatischer Dichter je das Höchste in seiner Kunst erreichen, nie seine Nation auf die Dauer ergreifen und begeistern könne, der, wenn auch noch so reich begabt, nicht wie Sophokles und wie Shakespeare aus der Fülle des Lebens und aus der eigenartigen Denk- und Empfindungsweise seiner Zeit und seiner Nation herausdichte, daraus die Seele, den Körper und das Mark seiner Gebilde entnehme. —

Wie Vieles hätte ich noch zu sagen, wollte ich, soweit meine Einsicht und meine Kräfte reichen, meinem Gegenstande völlig gerecht werden. Ich stehe davon ab und berühre zuletzt nur noch eine Besorgniss, die Herder am Schluss jenes Aufsatzes als eine trübe Ahnung ausgesprochen hatte. Ihm war der Gedanke traurig, dass auch Shakespeare immer mehr veralten könne, dass, da Worte und Sitten und Gattungen der Zeitalter wie ein Herbst von Blättern welken und absinken, wir schon zur Zeit aus diesen grossen Trüm-

mern der Ritternatur so weit heraus seien, dass selbst Garrick, der Wiedererwecker und Schutzengel auf seinem Grabe, so viel habe ändern, auslassen, verstümmeln müssen, und bald vielleicht, da sich Alles so sehr verwische und anderswohin neige, auch sein Drama der lebendigen Vorstellung ganz unfähig werden und eine Trümmer von Kolossus, von Pyramide sein werde, die Jeder anstaune und Keiner begreife. „Glücklich," fährt Herder sodann fort, „glücklich, dass ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, wo ich ihn begreifen konnte, und wo Du, mein Freund, der Du Dich bei diesem Lesen erkennst und fühlst, und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmt, wo Du noch den süssen und Deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unsern Ritterzeiten in unserer Sprache unserm so weit abgearteten Vaterlande herzustellen! Ich beneide Dir den Traum, und Dein edles deutsches Wirken lasse nicht nach, bis der Kranz dort oben hange. Und solltest Du alsdann auch später sehen, wie unter Deinem Gebäude der Boden wankt, und der Pöbel umher still steht und gafft und höhnt, und die dauernde Pyramide nicht alten ägyptischen Geist wieder aufzuwecken vermag: — Dein Werk wird bleiben und ein treuer Nachkomme Dein Grab suchen und mit andächtiger Hand Dir schreiben, was das Leben fast allen Würdigen der Welt gewesen: voluit! quiescit!"

Der Freund, an den sich die zweite Hälfte dieser Schlussrede richtete, war Goethe, das Denkmal aus unsern Ritterzeiten der „Götz von Berlichingen", den Herder hiermit der deutschen Nation zuerst ankündigte. Die trübe Ahnung aber, welche sich in der ersten Hälfte aussprach, hat sich zeither nicht erfüllt. Shakespeare's Werke leben in unsern Tagen nicht bloss auf der englischen, sondern auch auf der deutschen Bühne in ihrer unverwelklichen Jugendfrische fort; sie sind bei uns in demselben Maasse, in welchem ihr Verständniss durch das Buch zugenommen und der unvergleichliche Kunstverstand des Dichters gewürdigt worden, aus früherer Verstümmelung und Umarbeitung zu ihrer ursprünglichen Gestalt nach und nach zurückgeführt und so zur Darstellung gebracht worden; sie sind, wie ich gleich anfangs sagte, jetzt ein Eigenthum auch unsers Volks, und gewiss werden die Deutschen dabei auch, so lange sie dem bessern Theil ihrer Natur treu bleiben, nie vergessen, was sie alles in dem Besten ihrer heimischen Literatur Shakespeare's Einfluss zu danken haben. —

# Ueber Shakespeare's Sonette.

## Ein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt

von

**N. Delius.**

---

Schon als Sie, lieber Freund, mir die Ehre erwiesen, Ihre schöne Verdeutschung der Sonette unsres Dichters mir zu widmen, und wiederholt bei späteren Begegnungen, zuletzt noch bei unserem Zusammensein in Weimar, haben Sie mich aufgefordert, Ihnen in einer etwas ausführlicheren Auseinandersetzung die Ansicht mitzutheilen, welche ich mir von dem Verhältniss der Sonette Shakespeare's zu Shakespeare's Persönlichkeit und Lebensstellung gebildet habe. Ich komme hiermit endlich Ihrem Wunsche nach und citire zum Eingang dieses Sendschreibens zunächst das Wesentlichste von Dem, was ich in der Einleitung zu meiner Ausgabe der Sonette (Shakespeare's Poems S. 113—115) gesagt habe. Ich citire es, nicht wegen des darin ausgesprochenen Urtheils, das ja erst näher begründet werden soll, sondern wegen des dort zusammengestellten Thatsächlichen, auf dessen Einzelheiten wir doch bei jeder derartigen Untersuchung immer wieder zurückkommen müssen.

„Die älteste Ausgabe der Sonette Shakespeare's erschien im Jahre 1609 mit folgendem Titelblatt:

*Shake-speares Sonnets. Neuer before Imprinted. At London. By G. Eld for T. T. and are to be solde by William Aspley.*

Dass T. T., der Verleger des Buches, Thomas Thorpe hiess, erhellt aus der Eintragung seines Verlagsartikels in die Buchhändlerregister: *20. May 1609. Tho. Thorpe. — A booke called Shakespeare's*

*nets.* — Dass aber der Dichter selbst an dieser Ausgabe seiner ischen Gedichte durchaus unbetheiligt war, ergiebt sich daraus, ss nicht er, sondern der Verleger die Widmung des Buches verst hat, und zwar in folgender Weise:

*To the onlie Begetter of these insuing Sonnets Mr. W. H. all happinesse and that eternitie promised by our everliving Poet wisheth the well-wishing Adventurer in setting forth.* *T. T.*

ie es nach den gesucht affectirten Worten dieser Dedication heint, widmet also Thomas Thorpe, der sich auf diese Veröffentlichung eingelassen hat, die folgenden Sonette dem Mr. W. H. s Demjenigen, der allein sie beschafft oder allein die Ausabe veranlasst hat und wünscht ihm zugleich alles Glück und ne ewige Dauer, welche der Dichter in diesem Gedichte dem egenstande derselben verheissen hat. — Die Kritiker aber, welle *the only Begetter* nicht in diesem natürlichsten Sinne, sondern i dem des einzigen Veranlassers dieser Sonette auffassen, idenficiren demgemäss den Mr. W. H. mit dem jungen Freunde, an elchen der Dichter den grössten Theil dieser Sonette gerichtet at, und diesen Freund wieder mit irgend einer bekannten oder unekannten, wirklichen oder fingirten, Persönlichkeit der Zeit: mit Villiam Herbert, Grafen von Pembroke; mit Henry Wriothesley, Gran von Southampton; mit William Hart, einem Neffen des Dichters; der mit einem unnachweislichen William Hughes, wie Tyrwhitt mit iner Beziehung auf ein von ihm vermuthetes Wortspiel im 20. Soette gewollt hat. Alle diese Deutungsversuche scheitern an inneren nd äusseren Widersprüchen und müssen auch daran scheitern, renn diese Sonette, wie es das Wahrscheinlichste ist, weder Beiehungen auf bestimmte Personen noch Anspielungen auf wirkliche Erlebnisse des Dichters enthalten, sondern freie Erzeugnisse einer lichterischen Phantasie sind, welche die Verhältnisse erst fingirt, m sie dann in diesen Gedichten poetisch zu behandeln.“

„Die erste Notiz dieser Sonette findet sich in der oft erwähnten Stelle der *Palladis Tamia, Wit's Treasury* von Francis Meres (1598), vo noch vor den Dramen Shakespeare's dessen epische und lyrische Gedichte rühmend erwähnt werden: *As the soule of Euphorbus was thought to live in Pythagoras, so the sweete wittie soule of Ovid lives* *i mellifluous and honytongued Shakespeare; witnes his Venus and Adonis; his Lucrece; his sugred sonnets among his private friends,* *c.* — Shakespeare's Sonette mussten also bereits im Jahre 1598, enn auch nur handschriftlich unter seinen Freunden verbreitet, nlänglich bekannt sein, dass Meres sich auf sie, wie auf die be-

reits gedruckten andern Werke, in solcher Weise beziehen durfte. Mit Ausnahme von zweien derselben (Sonett 138 und 144), die im folgenden Jahre, 1599, im *Passionate Pilgrim* erschienen, scheinen die Sonette auch fernerhin nur im Manuscript circulirt zu haben, bis der in der oben citirten Widmung erwähnte Mr. W. H. sie sammelte und dem Verleger Thomas Thorpe zum Druck übergab. Die Anordnung der Sonette scheint dabei so ziemlich dem Zufall überlassen zu sein, denn wenn auch hie und da diejenigen, die dasselbe Thema in verschiedenen Variationen behandeln, zusammengestellt sind, so stehen doch andrerseits Sonette, die offenbar zusammengehören oder denselben Ton anschlagen, in Thorpe's Ausgabe von einander getrennt, und ein systematisch nach Inhalt oder Chronologie der Abfassung durchgeführter Plan lässt sich nirgendwo erkennen. Anderer Meinung sind freilich manche Kritiker, z. B. Ch. Armitage Brown in seinem Buche *Shakespeare's Autographical Poems*, welcher in der zufälligen Reihenfolge der Sonette bei Thorpe ein ganzes Gedicht in sechs Abtheilungen, eine wirkliche Lebens- und Liebesgeschichte des Dichters, und in den Sonetten selbst die Stanzen dieses Gedichtes findet. Brown gruppirt die Sonette, oder Stanzen, wie er sie nennt, folgendermassen:

*First Poem. — Stanzas 1—26. To his Friend, persuading him to Marry.*

*Second Poem. — Stanzas 27—55. To his Friend, who had robbed him of his Mistress, forgiving him.*

*Third Poem. — Stanzas 56—77. To his Friend, complaining of his Coldness, and warning him of Life's Decay.*

*Fourth Poem. — Stanzas 78—101. To his Friend, complaining that he prefers another Poet's Praises and reproving him for faults that may injure his character.*

*Fifth Poem. — Stanzas 102—126. — To his Friend, excusing himself for having been some time silent, and disclaiming the charge of Inconstancy.*

*Sixth Poem. — Stanzas 127—152. — To his Mistress, on her Infidelity.*"

Hier haben Sie, lieber Freund, das Wesentlichste aus meiner Einleitung, wie ich, dem Zwecke meiner Shakespeare-Ausgabe gemäss, die hauptsächlichsten Punkte, um die es sich handelte, in möglichst conciser Fassung dort zusammengestellt. Von der Widmung Thorpe's gab ich nicht eine Uebersetzung, sondern eine Paraphrase, weil aus einer solchen meine Auffassung dieser dunkelen Worte eher zu erhellen schien. Deshalb fügte ich zu den Worten

„jene ewige Dauer“ die erklärenden Worte hinzu „welche der Dichter in diesen Gedichten dem Gegenstande derselben verheissen.“ Wenn nun F. Kreyssig in seiner interessanten und anregenden Abhandlung über „Shakespeare's lyrische Gedichte und ihre neuesten Bearbeiter“ (Preussische Jahrbücher, Mai- und Juli-Heft 1864) mir vorwirft, dass ich mir über die Schwierigkeit der von mir begünstigten Angabe zu leicht hinweghelfe, indem die entscheidenden Worte nicht im Texte stehen, so muss ich dem hochverehrten Kritiker bemerken, dass auch seine Auffassung von *Begetter* als Erzeuger d. h. Veranlasser der Sonette, ohne eine „willkührliche Einschiebung“ nicht durchzuführen ist. Thorpe musste nicht *promised*, sondern *promised him* gesagt haben, während in der vorliegenden Fassung das *promised* ganz beziehungslos steht und etwa umschrieben werden müsste: die ewige Dauer, von der der Dichter als von einer Verheissung in den Sonetten spricht. Verstehen wir, mit Kreyssig, *Begetter* als Veranlasser der Sonette, so müssen wir dem Verleger auch auf diese Deutung hin glauben, nicht nur dass Shakespeare dem Mr. W. H. die Unsterblichkeit verheissen habe, sondern auch dass diese folgenden Sonette, also alle 154, allein diesem mysteriösen Mr. W. H. ihren Ursprung verdanken; denn Thorpe sagt ja ausdrücklich *the onlie Begetter;* und dass er nicht obenhin so reden konnte, sondern seinen Verlagsartikel, die Sonette, wohl gekannt haben muss, das erhellt ja schon daraus, dass er in dem Buche die so häufig vom Dichter darin ausgesprochene Unsterblichkeitsverheissung gelesen hat[1]). Durch eine solche Auffassung der Widmung würde die sonst so verwickelt erscheinende Frage allerdings sehr vereinfacht werden: über die Person des Mr. W. H. blieben wir freilich nach wie vor im Dunkeln, aber die Thatsache, unser Dichter habe all seine Sonette an einen und denselben Freund, an eben diesen Mr. W. H. gerichtet, diese stände doch unumstösslich fest. Welch ein Proteus dieser Freund gewesen sein müsste, wenn Alles, was die Sonette von ihm aussagen, auf ihn passen sollte, das wird sich erst weiterhin aus einer kurzen Analyse der Gedichte ergeben. Vorläufig haben wir es noch mit den verschiedenen Prätendenten zu thun, welche nach der Reihe von der Kritik aufgestellt sind, als Gegenstand der Freundschaftshuldigungen Shakespeare's, als *the onlie*

---

[1]) Wie seltsam wäre es doch, nebenbei bemerkt, wenn Thorpe Demjenigen, dem vom Dichter die Unsterblichkeit bereits längst ausdrücklich verheissen war, diese Unsterblichkeit nochmals nachträglich angewünscht haben sollte!

*Begetter of these insuing Sonnets Mr. W. H.* Von diesen Prätendenten fallen Einige schon weg, wenn man sie nur bei Namen nennt: so der Neffe des Dichters, William Hart, der freilich in dem Testament Shakespeare's mit einem Legat von fünf Pfund Sterling bedacht wurde, schwerlich aber schon vor dem Jahre 1598 mit Sonetten bedacht werden konnte, da sein Vater, der Hutmacher Hart in Stratford, erst im Jahre 1599 Shakespeare's Schwester Joan geheirathet hat. — Noch leichter ist der mythische William Hughes zu beseitigen, den nur der sinnreiche Einfall Tyrwhitt's, ein Wortspiel mit dem Worte *hues* im 20. Sonette zu finden, in ein posthumes Dasein rief. Einige andere Aspiranten, die auf den Namen Mr. W. H. hören sollten, habe ich damals in der Einleitung zu meiner Ausgabe der Sonnets übergangen, weil es mir schwierig schien, dabei ernsthaft zu bleiben: so die Königin Elisabeth, nach Chalmers' Vermuthung der Shakespeare'sche Freund, dem der gute Rath ertheilt wurde, sich zu vermählen und Kinder zu erzeugen, ein Rath, den die damals etwa sechzigjährige Königin beim besten Willen sich ausser Stande gefühlt hätte zu befolgen; endlich Shakespeare selbst, Mr. William Himself, d. h. Shakespeare's dichterischer Genius, nach der kostbaren Conjectur des Herrn Barnstorff, der sich, äusserem Vernehmen nach, in England ein Patent auf seine Erfindung eines Schlüssels zu den Sonetten Shakespeare's hat ausstellen lassen. Diesen letzteren Columbus übergehe ich hier um so eher, als sowohl Sie, lieber Freund, in dem Schlusswort zu Ihrer Uebersetzung, wie Kreyssig in der oben erwähnten Abhandlung sich eingehender mit dem unglücklichen Schlüsselerfinder befasst haben, als er selbst wünschen mochte. Da bleiben von so vielen Zeitgenossen Shakespeare's, die alle ein gleiches Anrecht besitzen, Gegenstand seiner Sonettendichtung zu sein, weil nämlich ihr Taufname mit einem W, ihr Familienname mit einem H anfängt, nur die beiden Grafen Pembroke und Southampton übrig, als deren resp. Advocaten Brown in seinem obenerwähnten Werke (erschienen 1838) einerseits, andrerseits Drake in seinem Buche *Shakespeare and his Times* (1817) aufgetreten sind. — Sehen wir uns zuerst bei Brown nach den Gründen um, welche zwischen Shakespeare und Pembroke ein solches innige, Alles aussprechende und Alles duldende Freundschaftsverhältniss auch nur wahrscheinlich machen, wie es trotz aller Hemmnisse der damals so scharf sondernden Rangunterschiede zwischen einem Pair des Königreichs und einem Schauspieler bestanden haben muss, wenn wir in dem Ersteren den Mr. W. H. der Thorpe'schen Dedication suchen sollen, oder davon abgesehen, wenn wir den

Pembroke für den Freund halten sollen, auf dessen vorneh-
:and einige Sonette hindeuten. Da verweist uns denn Brown
ller anderen Gründe auf einen Passus in dem Vorworte, mit
m im Jahre 1623 die Herausgeber der ersten Folioausgabe
peare'scher Dramen, Heminge und Condell, ihr Buch dem Gra-
lliam von Pembroke und seinem Bruder dem Grafen Philip
ontgomery überreichen: *But since your lordships have been*
*to think these trifles something heretofore, and have prosecu-*
*h them and their Author living, with so much favour: we hope*
*ıey outliving him, and he not having the fate, common with*
*!o be executor to his own writings) you will use the same in-*
*:e towards them, you have done unto their parent.* — Aus
Stelle lässt sich Nichts weiter schliessen, als dass beide
·üder den Werth der Shakespeare'schen Dramen schon bei Leb-
des Dichters zu schätzen gewusst und demgemäss dem Dichter
ihre Gunst und Huld zugewandt hatten. Auf ein näheres
:niss zwischen dem Einen der gräflichen Brüder und dem
· deuten diese Worte der Vorrede so wenig hin, wie irgend
leichzeitige oder spätere, Notiz ein solches Freundschaftsband
ıur ahnen liess, ehe Brown den Mr. W. H. zu Mr. William
t ausschrieb[1]). Die Würde eines Earl erlangte William Her-
imlich erst nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1601, wie
zur Unterstützung seiner Hypothese beweist. Wie aber Thorpe
cht Jahre später den Grafen von Pembroke in der Widmung
infach als Mr. W. H., also als Master William Herbert, habe
ı dürfen, das lässt Brown völlig unerklärt; und das zu er-
wäre doch gewiss dienlicher gewesen, als der überflüssiger
von Brown geführte Nachweis, Graf Pembroke sei gerade
enug gewesen, um von Shakespeare in den Sonetten als *Boy*
let zu werden; auch alt genug, hätte Brown hinzufügen kön-
ım die Geliebte des Dichters zur Untreue zu verleiten, denn
4. Sonett, welches, nach Brown's eigener Deutung, diese
:he constatirt, findet sich schon in dem *Passionate Pilgrim*
William Herbert aber war 1580 geboren und konnte im
1609 schwerlich dem Buchhändler Thorpe für die Widmung
Gedichtsammlung zu Dank verpflichtet sein, welche ihm
ıgleich dem gesammten Englischen Publicum die gräfli-

———

¹) Gleichzeitig mit Brown oder etwas früher hatte dieselbe Hypothese
Boaden entwickelt in seinem Buche: *On the Sonnets of Shakespeare,*
*ng the Person to whom they were addressed etc.*

chen Jugendsünden geflissentlich und detaillirt in's Gedächtniss zurückrief.

Von Brown und Pembroke wenden wir uns nunmehr zu dem zweiten altadeligen Prätendenten, von dessen freundschaftlichen Beziehungen zu Shakespeare allerdings nicht erst in unserm Jahrhundert, und nicht erst in Drake's oben citirtem Buche die Kunde aufgetaucht ist, obwohl vor der Erscheinung des Drake'schen Werkes im Jahre 1817 kein Engländer jemals daran gedacht hatte, den Henry Wriothesley, Grafen von Southampton durch eine einfache Umstellung von W und H mit dem Thorpe'schen Mr. W. H. zu identificiren. Was vor dem Auftauchen der Drake'schen Hypothese über das Verhältniss zwischen Southampton und Shakespeare feststand, das sieht eher allem Andern ähnlich, als jenem aus wechselnder Verzückung und Verzweiflung, Anbetung und Eifersucht zusammengefügten Freundschaftsbande, das den Dichter an den vermeintlichen Gegenstand seiner Sonette knüpft. Ja, wenn wir auch nur einen Blick auf das vielbewegte, ereignissvolle Leben Southampton's werfen, aus dem schon früh ein kriegerisch-ritterlicher, auf Abenteuer gerichteter Sinn uns entgegentritt, so hält es schwer, in dessen ganzem Verlaufe einen Zeitabschnitt ausfindig zu machen, der dem Grafen zur Anknüpfung und Pflege eines solchen Freundschaftsverhältnisses mit dem Dichter die erforderliche Musse und Stimmung darbieten konnte. In welcher Zeit hätte füglich der Dichter den Grafen als seinen „geliebten Knaben" besingen können? Doch wohl vor dem Jahre 1593, dem zwanzigsten Lebensjahre des Grafen, dem Jahre zugleich der Veröffentlichung von *Venus and Adonis!* Nun, die Worte, mit denen Shakespeare dieses Gedicht dem Grafen widmet, enthalten den Ausdruck schüchterner Ehrfurcht, mit welchem ein Client das Wohlwollen eines hohen Gönners sich und seiner Darbringung zum ersten Male im Leben erbittet. Sowohl bei dem Grafen selbst fürchtet er anzustossen, wenn er ein so unvollkommenes Werk ihm widmet, als auch den Tadel der Welt fürchtet er sich zuzuziehen wegen seiner Dreistigkeit. — Eine grössere Zuversicht spricht allerdings aus der Widmung der *Lucrece* im folgenden Jahre. Der Dichter hat mittlerweile hinlängliche Beweise von der huldreichen Stimmung des Grafen empfangen, um einer freundlichen Aufnahme für sein zweites Gedicht sicher zu sein. Ja, nach den ersten Worten dieser Dedication zur *Lucrece* liesse sich sogar auf ein näheres, freundschaftliches Verhältniss, wie es nur unter Gleichgestellten denkbar ist, schliessen, wenn nicht die ganze übrige Fassung doch den Ton des Clienten gegen einen hohen Maecen

anschläge: *The love I dedicate to your lordship is without end*, beginnt Shakespeare und nimmt damit ohne Zweifel *love* in dem weiteren Sinne, den das Wort zu seiner Zeit neben den Bedeutungen „Liebe“ und „Freundschaft“ auch hatte: Loyalität oder innige Anhänglichkeit, wie die des Niedriggestellten zu dem Höhergestellten, des Unterthanen zu seinem Herrn u. s. w. Ein zärtlicheres Verhältniss zwischen Southampton und Shakespeare müsste also erst nach der Erscheinung der *Lucrece* im Jahre 1594 angeknüpft sein, und der ganze Freundschafts- und Liebesroman, der sich mit allen seinen Wechselfällen aus den Sonetten herauslesen lässt, müsste bis zu den im 144. Sonette (gedruckt 1599 im *Passionate Pilgrim*) angedeuteten misslichen Wirren in den nächstfolgenden Jahren durchgespielt sein — wenn nur zu dem Zwecke Graf Southampton in London dauernd anwesend gewesen wäre! Aber wenn es allerdings auch nur als sehr wahrscheinlich, nicht als historisch feststehend ermittelt ist, dass er im Jahre 1596 seinen Freund den Grafen Essex auf der Expedition nach Cadix begleitet hatte, so ist dafür ganz sicher, dass er im folgenden Jahre 1597 an dessen Expedition nach den Azorischen Inseln Theil genommen. Er commandirte selbst ein Schiff dabei, zeichnete sich im Seekriege gegen die Spanier aus und wurde wegen seiner bewiesenen Tapferkeit an Ort und Stelle von Essex zum Ritter geschlagen. Bei der Rückkehr nach England nahmen ihn dann seine eigenen Angelegenheiten, politische wie häusliche, so stark in Anspruch, dass er schwerlich viel Zeit für unsern Dichter übrig hatte. Seine enge Verbindung mit Essex schuf ihm eine Parteistellung, die er auch im Parlamente energisch zu vertreten hatte, und seine lange heimlich gepflegte Liebe zu der schönen Elisabeth Varnon, einer Verwandten des Essex, führte zu einer heimlichen Vermählung, welche ihm die Ungnade der Königin zuzog. Dass er dann später, im Sommer 1599, den Grafen Essex nach Irland begleitete, für eine Zeit lang wenigstens mit in dessen Sturz verwickelt wurde und, wieder freigegeben, gegen Ende des Jahres 1599 sich vom Hofe fern hielt, das gehört kaum noch hierher, da diese Ereignisse jedenfalls in die Periode nach Abfassung der Sonette fallen. Wenn aus derselben Zeit, vom Ende des Jahres 1599, in den Sidney Papers sich ein Brief von Rowland Whyte an Sir Robert Sidney findet, worin es heisst: *My Lord Southampton and Lord Rutland came not to the court. They pass away their time in London merely in going to plays every day* — so verräth uns diese Notiz nur, wie Southampton die unfreiwillige Musse, welche die kritischen Verhältnisse ihm damals aufdrangen, in einer seiner angeborenen Neigung

entsprechenden Weise, im eifrigen Besuche der Londoner Theater — vielleicht um allen politischen Verdacht, der sich auf ihn richtete, von seiner Person abzulenken, — hinzubringen wusste. Als ein eifriger Beschützer und feiner Kenner des damaligen Bühnenwesens, war er vor Allem berufen die Dramen Shakespeare's, der eben dem Gipfelpunkte seines Ruhmes nahte, in ihrer unmittelbaren Wirkung auf den Zuschauer zu würdigen und deren Verfasser nach seinem vollen Verdienst zu schätzen und auszuzeichnen. Einen Beweis solcher Auszeichnung musste schon in und vor dem Jahre 1594 Shakespeare von dem Grafen empfangen haben, wie aus der Dedication zur *Lucrece* hervorgeht, schwerlich aber schon in und vor dem Jahre 1593, da die Dedication zu *Venus and Adonis* gewiss eine Andeutung auf solche Gunstbezeugungen nicht unterdrückt haben würde, wenn sie vorgelegen hätten. Eher wäre anzunehmen, dass die Widmung von *Venus and Adonis* erst jenes persönliche Band verständnissinniger Gönnerschaft einerseits, dankbarer Verehrung andererseits zwischen Southampton und Shakespeare geknüpft habe, das immerhin bestanden haben mag, obwohl die Zeitgenossen Nichts davon erwähnen. Der Erste, der überhaupt davon spricht, ist Rowe in seinem *Some Account of the life of Mr. William Shakespeare (1709): „He had the honour to meet with many great and uncommon marks of favour and friendship from the Earl of Southampton, famous in the histories of that time for his friendship to the unfortunate Earl of Essex. It was to that noble lord that he dedicated his poem of Venus and Adonis.“* Die *Lucrece* oder doch deren Widmung scheint Rowe im Jahre 1709 noch nicht gekannt zu haben, so wenig wie eingestandenermassen[1]) die Sonette, auf welche also in jener Zeit noch Niemand als auf Belegstücke zu der Freundschaft zwischen dem Dichter und dem Grafen geachtet und verwiesen haben muss. Rowe fährt dann fort: *There is one instance so singular in the magnificence of this patron of Shakespeare's that if I had not been assured that the story was handed down by Sir William D'Avenant, who*

*) Am Schlusse seiner Vorrede (1709) sagt Rowe: *There is a Book of Poems, publish'd in 1640, under the Name of Mr. William Shakespeare, but as I have but very lately seen it without an opportunity of making any judgment upon it, I won't pretend to determine whether it be his or no.* — Rowe, der Herausgeber der Dramen Shakespeare's und sein erster Biograph wusste also Nichts von Thorpe's Ausgabe der Sonnets, sondern hatte eben erst durch Zufall Kenntniss genommen von der zweiten unvollständigen, ganz anders geordneten Ausgabe der Sonette (1640), ohne zu wissen, ob sie wirklich von Shakespeare herrühren oder nicht!

*was probably very well acquainted with his affairs, I should not have ventured to have inserted, that my Lord Southampton at one time gave him a thousand pounds, to enable him to go through with a purchase which he had heard he had a mind to.* — Diese Anekdote beruht also auf dem sehr unzuverlässigen Zeugniss des Sir William D'Avenant, geboren 1605 in Oxford, des Sohnes eines Gastwirths, bei dem Shakespeare auf seinen Reisen zwischen London und Stratford oft logirt haben soll, weshalb ein von Sir William später selbst wohlgefällig weiter verbreitetes Gerücht den baronisirten Gastwirthssohn gar zu einem illegitimen Sohne Shakespeare's machte. Die Höhe der erwähnten Summe von tausend Pfund Sterling mag Sir William in seiner grossprahlerischen Weise übertrieben haben; aber auch nach dieser Darstellung bleibt die Stellung Southampton's zu unserm Dichter immer die eines grossmüthigen Gönners, der seinem Schützling eine Summe Geldes zukommen lässt, als er, nicht etwa von ihm selbst, sondern anderweitig über ihn hört, derselbe beabsichtige einen bedeutenden Ankauf. Hätte die Verbindung zwischen Southampton und Shakespeare einen innigeren Charakter getragen, auch nur annähernd an die Seelenfreundschaft, welche die Sonette andeuten, gewiss würde D'Avenant, der sich ja gern für Shakespeare's Sohn halten liess und der nach Rowe's Meinung „mit Shakespeare's Angelegenheiten wahrscheinlich sehr wohl bekannt war", nicht unterlassen haben, in ganz anderer Weise die vornehmen Connexionen seines muthmasslichen Vaters zu betonen. Sollte doch auch später der Herzog von Buckingham in D'Avenant's Besitze einen Brief gesehen haben, den König Jacob I. bei irgend einem Anlass in huldvollster Weise an Shakespeare gerichtet habe, wie Lintot in seiner Ausgabe der Poems (1710) berichtet. — D'Avenant starb übrigens im Jahre 1668 und Rowe wurde im Jahre 1673 geboren, so dass die Kette der Tradition zwischen beiden eine ziemlich unsichere, schwer zu verfolgende scheint. — Weitere Zeugnisse liegen nicht vor, seitdem der interessante Brief, in welchem H. S. (d. h. Henry Southampton) seinen „*especial friend*" Shakespeare dem Wohlwollen des Lordkanzlers empfahl, sich als ein Erzeugniss derselben erfinderischen Speculation und derselben geschickten Hand offenbart hat, der wir die wichtigsten Bereicherungen einer Shakespeare'schen Biographie und die berühmten Emendationen des sogenannten alten Correctors in der sogenannten *Perkins-folio* zu verdanken haben, oder vielmehr zu verdanken hatten. — In den *Commendatory Verses*, welche die Herausgeber der Shakespeare'schen Werke, von den Editoren der ersten Folioausgabe an, gern als Appendix ihren Ausgaben

beifügen, aus des Dichters eigener Zeit und der nächsten Folgezeit stammend, finden sich zwar häufige Anspielungen auf die Gunst, welche die Königin Elisabeth und ihr Nachfolger König Jacob I. unserm Shakespeare erwiesen, aber eine Hindeutung auf den Grafen Southampton als speziellen Gönner und Freund unsers Dichters hat sich in diesen Gedichten nicht nachweisen lassen; und doch wäre sie bei dem hohen Ansehen, in welchem Southampton als Beschützer der schönen Künste stand, gewiss zu vollständiger Ehrenkrönung Shakespeare's miteingeflochten worden, z. B. von Ben Jonson in seinem Gedichte auf Shakespeare, wenn den Zeitgenossen unser Dichter in dem Lichte eines Freundes und intimen Schützlings des gefeierten Grafen jemals erschienen wäre. — Ebenso wenig wird in den gleichfalls sehr zahlreichen Gedichten, die das Leben und den Tod Southampton's feiern und zum Theil mit eingehender Ausführlichkeit alle seine grossen und edlen Eigenschaften preisen, seiner Begünstigung Shakespeare's ausdrücklich oder auch nur andeutend gedacht.

---

Bisher, lieber Freund, haben wir gesehen, was Shakespeare's Zeitgenossen in seinen Sonetten nicht gefunden haben. Es wird Zeit, dass wir uns zur Betrachtung dessen wenden, was sie darin fanden. Das grösste Gewicht ist dabei auf den oben citirten Ausspruch von Francis Meres zu legen, nicht nur als die früheste Stimme, welche überhaupt darüber laut wird, sondern auch als das competente Urtheil eines Mannes, der mitten in dem literarischen Treiben seiner Zeit stehend, die damals nur handschriftlich unter des Dichters vertrauten Freunden circulirenden Sonette so gut kannte wie dessen gedruckte Gedichte; als das competente Urtheil eines Mannes, der vielleicht selbst zu diesen vertrauten Freunden gehörte. Jedenfalls giebt Meres' Ausspruch uns die Auffassung wieder, welche von diesen Gedichten in denjenigen Kreisen, für welche sie der Dichter bestimmt hatte, die herrschende war. Da ist es nun bezeichnend, dass er kein andres Epitheton für sie hat, als „*sugred sonnets*“ d. h. „süsse, liebliche Sonette“, Gedichte also, welche ebenso wie *Venus and Adonis* und *Lucrece* durch den Wohllaut des Verses durch den Zauber der Diction bei dem Leser oder Hörer sich einschmeicheln und so ihren Verfasser dem elegantesten Römischen Erotiker, dem Ovid, an die Seite stellen. Gewiss aber hätte Meres ein andres Epitheton für diese Sonette gebraucht, überhaupt sie in einer andern Verbindung genannt, sie anders charakterisirt, wenn

die *private friends* des Dichters sie so aufgefasst hätten, wie manche modernen Kritiker: als halbverhüllte Bekenntnisse eines in dem wildesten Conflicte der Leidenschaft zwischen Liebe und Freundschaft haltlos und rathlos hin und her geworfenen Gemüthes. Und wenn selbst die *private friends* etwa diesen darin verborgenen Sinn nicht geahnt haben sollten, für wen hätte Shakespeare denn diese Sonette überhaupt geschrieben, für wen sie in handschriftliche Circulation gesetzt? Zwar hält Brown, vielleicht um diesem Einwurf zu begegnen, es für wahrscheinlich, dass Meres nur von den ersten 26 Sonetten rede, oder nach Brown's Auffassung (vgl. oben S. 20) von dem *First Poem*. Aber einerseits scheint es kaum glaublich, dass Meres einen verhältnissmässig, auch in poetischer Beziehung, unbedeutenderen Bruchtheil der ganzen Sammlung so rühmend hätte hervorheben und, mit den beiden, gedruckt vorliegenden grösseren epischen Gedichten zusammengestellt, als Beweise der Ovidischen Kunst Shakespeare's des „Honigzüngigen" anpreisen sollen; anderseits veröffentlicht, ein Jahr nach dem Erscheinen des Meres'schen Buches, der *Passionate Pilgrim* aus der handschriftlich circulirenden Sonettensammlung gerade zwei Sonette, die nicht am Anfang, sondern am Ende derselben stehen und auch, ihrem Inhalte nach, an das Ende des von Brown darauf begründeten Liebes- und Freundschaftsromans zu setzen sind (Sonett 138 und 144). — Es scheint mir überhaupt eine weder durch äussere noch durch innere Gründe gestützte Hypothese, dass sich Shakespeare's Sonettendichtung durch eine lange Reihe von Jahren hingezogen haben müsse. Eine solche fortgesetzte, anhaltende Beschäftigung mit einem Genre von Poesie, das seiner Lebensarbeit, dem Drama, gegenüber immer ein höchst untergeordnetes bleibt, würde sich schwerlich mit der offenbaren Sorglosigkeit vereinigen lassen, mit welcher Shakespeare diese Gedichte, wie ephemere Erscheinungen, ihrem Schicksal und dem Zufall überliess, ohne sich weiter um sie zu kümmern, ohne, so viel wir wenigstens sehen können, je an deren Veröffentlichung zu denken oder, da eine solche viel später durch Thomas Thorpe doch erfolgte, sich daran irgend, fördernd oder hindernd, zu betheiligen. Man wende nicht ein, dass ja dieselbe Sorglosigkeit Shakespeare's Verhalten auch seinen Dramen gegenüber bezeichnete. Die Dramen wurden in jener Zeit kaum als literarische Erzeugnisse, als den Bedingungen literarischer Veröffentlichung unterworfen, betrachtet; sie gehörten dem Theater an, und ihre Existenz schien hinlänglich durch ihre Aufführung auf der Bühne, durch ihre handschriftliche Aufbewahrung in der Theaterbibliothek gesichert. Ihre Veröffent-

lichung hing durchaus vom Zufall ab und wurde, wenn sie geschah, in einer Weise betrieben, welche deutlich genug an den Tag legte, wie wenig man daran dachte, durch den Druck einem solchen, auf der Bühne vielleicht hochgefeierten Werke einen entsprechenden würdigen Platz in der Literatur anzuweisen. Wir brauchen nur die Drucke der Shakespeare'schen Dramen, die bei Lebzeiten des Dichters feilgeboten wurden, mit den Drucken seiner epischen Gedichte zu vergleichen, um den ungeheuren Abstand zwischen Beiden in Bezug auf Correctheit und typographische Ausstattung überhaupt wahrzunehmen. Für die Herausgabe von *Venus and Adonis* und *Lucrece* trug Shakespeare selbst Sorge und stellte die von ihm publicirten andern Bücher ausdrücklich in den Schutz seines Gönners Southampton; denn er konnte sich nicht darüber täuschen, dass nach dem damaligen ästhetischen Urtheil nur diese Gedichte, nicht die einem andern Gebiete angehörenden Dramen, ihm seine Stelle in der eigentlichen schöngeistigen Literatur als einem Ebenbürtigen unter den andern Dichtern des Elisabethschen Zeitalters anweisen würden. Wie verbreitet diese Auffassung war, möge statt aller andern Nachweisungen nur ein betreffender Passus aus dem Drama *The Return from Parnassus* darthun. In diesem Drama, nach Collier's Vermuthung um 1602 verfasst, obwohl erst 1606 gedruckt, wird eine Reihe hervorragender zeitgenössischer Dichter charakterisirt, u. A. auch Shakespeare, dessen Dramen damals unbestritten die Englische Bühne beherrschten. Aber nicht von seinen Dramen redet der anonyme Verfasser des *Return from Parnassus,* sondern nur von *Venus and Adonis* und von *Lucrece,* und, indem er die Dramen gänzlich ignorirt, rügt er, dass es Shakespeare nicht gefalle, die Literatur mit andern ernsteren, von eitlem Liebesschmachten freien Dichtungen zu bereichern. Er sagt nämlich:

*Who loves Adonis' love or Lucrece' rape,*
*His sweeter verse contains heart-robbing life,*
*Could but a graver subject him content,*
*Without love's foolish, lazy languishment.*

Shakespeare aber scheint dieser Mahnung kein Gehör geschenkt zu haben; er hatte längst der Englischen Literatur seinen Tribut abgetragen, indem er *Venus and Adonis* und *Lucrece* herausgab, und dachte schwerlich im Jahre 1602 daran, durch den Druck der Sonette, deren Abfassung damals fast ein Jahrzehnt hinter ihm liegen mochte, den ihm unter den lyrisch-epischen seines Landes bereitwillig eingeräumten Platz noch fester zu begründen. Waren doch diese Erzeugnisse einer früheren Zeit von vorn herein lediglich zur

handschriftlichen Verbreitung unter seinen intimen Freunden bestimmt gewesen, waren sie doch vielleicht aus einer Anregung von Seiten dieser Freunde oder im Wetteifer mit ihren ähnlichen Versuchen auf dem engbeschlossenen Gebiete dieser Dichtungsform entstanden. Denn, so engbeschlossen wie die Form des Sonetts, war auch der Stoff, auf den die Convenienz der Englischen Poetik das Sonett beschränkte, seitdem zuerst Surrey und Wyatt diese Blüthe höfischer und modischer Kunstpoesie aus Italien nach England verpflanzt hatten. Es war das Thema feiner Galanterie, sinnreich in allen denkbaren Modulationen variirt, das darin abgehandelt werden durfte. Der Dichter selbst identificirte sich ohne Weiteres mit dem bald glücklich, bald unglücklich Liebenden und hatte in seinen Gedichten die ganze Scala der Empfindungen eines solchen Liebenden, schüchterne Werbung, zuversichtliche Annäherung, Eifersucht, Trotz, Verzagen, Verzweiflung u. s. w. durchzumachen, einer Dame gegenüber, die unter fingirtem Namen freilich erschien, die aber doch in manchen Fällen von den Zeitgenossen leicht auf irgend eine bekannte hervorragende Persönlichkeit gedeutet wurde und auch nach der Absicht des Dichters so gedeutet werden sollte. Wenn indess in solchen Fällen der Gegenstand dieser dichterischen Liebeshuldigungen auch ein wirkliches Wesen war, oder dafür galt, so wurde doch alles Uebrige das Verhältniss des Anbeters zu der Angebeteten Betreffende mit Fug und Recht als poetische Zuthat, als Fiction betrachtet; und es erregte so wenig Anstoss, wie es für baaren Ernst genommen wurde, wenn z. B. Graf Surrey, Sir Philip Sidney, Spenser und andre, die als glückliche Gatten, ehrbare Familienväter in der Wirklichkeit dastanden, in der Poesie als schmachtende Anbeter einer fremden, vielleicht ebenfalls vermählten Dame auftraten. Die bezeichnete Convenienz des Sonettenstiles brachte es einmal so mit sich. Man las in den eleganteren, vornehmen Kreisen diese kleinen Gedichte, nicht um daraus die wirklichen Herzensangelegenheiten des Dichters kennen zu lernen, sondern um sich an der Anmuth und der Kunst zu freuen, mit welcher in den wohllautendsten Versen ein ganzes Kaleidoskop der Liebe vor dem Auge des Betrachters hingestellt wurde. Bezeichnend für diese Art von literarischer Feinschmeckerei, gleichsam einer nicht für den grossen Haufen bestimmten Delicatesse ist es denn auch, dass gerade die namhaftesten dieser Englischen Sonette Jahre lang nur handschriftlich in vertrauten Kreisen verbreitet wurden und oft erst viel später, oft erst nach dem Tode der Verfasser ihren Weg in die Presse fanden und dem grösseren Publicum zugänglich gemacht wurden.

So mögen auch in den Londoner Kreisen, in denen Shakespeare verkehrte, als er sich zu Anfang des letzten Jahrzehnts des sechzehnten Jahrhunderts bereits einen Namen und eine Stellung zu machen begann, unter andern Sammlungen der Art auch die Sonette von Samuel Daniel handschriftlich circulirt haben, ehe sie unter dem Namen *Delia* im Jahre 1692 im Druck erschienen. Denn dass gerade diese Poesien Daniel's das Vorbild gewesen sind nicht nur in der äussern Structur des Sonettes, sondern auch in der innern Structur: im Gedankengang, in der Sprache und in der Anwendung von Metaphern und Antithesen, in der epigrammatischen Zuspitzung der Schlussverse endlich, ist schon von früheren Kritikern u. A. von Malone und Drake mit Recht bemerkt worden und auf einige dieser Aehnlichkeiten werden wir bei der Analyse der Shakespeare'schen Sonette zurückkommen können. Das tiefere Pathos selbst der fingirten Leidenschaft, das bei Shakespeare so oft aus all den conventionellen Spitzfindigkeiten des Sonettenstils hervorbricht, so dass wir bisweilen den wirklichen Schmerzensschrei eines verwundeten Herzens zu vernehmen glauben, das konnte freilich unser Dichter seinem Vorbilde nicht entlehnen; das verdankte er jener mit unvergleichlichem psychologischem Scharfblick gepaarten schöpferischen Gestaltungskraft, welche ihn ja auch zum wahren Herzenskündiger seiner dramatischen Figuren gemacht und ebenso diese Sonette weit über ihre eigentliche beschränkte Sphäre eines Spieles mit Worten und Empfindungen emporgehoben hat. Aber auch in anderer Beziehung ist Shakespeare über sein Vorbild hinausgegangen: in der Wahl des Gegenstandes, dem er seine sonettischen Huldigungen darbringt. Die englischen Kritiker verweisen dabei, um zu zeigen, wie der Preis und die Feier jugendlicher männlicher Schönheit in Shakespeare's Zeit nichts Unerhörtes war, auf die zahlreichen Nachahmungen der zweiten Virgilischen Ekloge, und in der That rechtfertigt u. A. mit diesem klassischen Beispiel Richard Barnefield seinen *Affectionate Shepherd,* einen Sonettenkranz, in welchem die Schönheit des jungen Ganymedes in leidenschaftlichster Weise gefeiert und dessen Sprödigkeit beklagt wird. Wie wenig Arges der Dichter selbst sich bei dieser poetischen Fiction dachte, zeigt die Widmung dieser Gedichtsammlung — *this simple toy of my soul's duty* nennt Barnefield sie naiv und charakteristisch für dieses ganze Genre — an eine Dame.

Dieser Alexis der zweiten Ekloge des Virgil scheint nun unserm Dichter weniger vorgeschwebt zu haben, denn seine Sonette klagen nicht, wie die von Barnefield, um die Sprödigkeit des Jünglings

gegen den Sänger und flehen nicht um Erhörung für dessen eigne Liebeswerbung; sie behandeln dieses Thema vielmehr in einer allgemeineren Anwendung. Mochte nun Shakespeare sein Gedicht *Venus and Adonis* schon in seiner Stratforder Jugendzeit entworfen und es später in London vollendet haben, oder mochte erst die Anregung der Londoner Kreise und sein Wunsch, in ihnen sich als Dichter hervorzuthun, ihm diesen Stoff in die Hand gegeben haben, jedenfalls konnte in dem Anfang der neunziger Jahre ihm der Gedanke nahe liegen, dem in *Venus and Adonis* dargebotenen Thema auch einmal eine lyrische Seite der Behandlung abzugewinnen. So mögen die vier Sonette des *Passionate Pilgrim* (4. 6. 9. und 11.), welche sich auf den Mythus von Adonis beziehen, ein Versuch unseres Dichters sein, der dem grössern epischen Gedichte voranging und den er fallen liess, als er dieses schrieb. Aber dasselbe Thema, losgelöst von dem Thatsächlichen persönlicher Beziehungen zwischen der Liebesgöttin und dem spröden jungen Jäger, erschien unserm Dichter vielleicht weiterer Variationen fähig, wenigstens in einzelnen Partien. Schon Boaden in dem oben citirten Buche hatte auf diese Aehnlichkeit aufmerksam gemacht; nur ging er zu weit, wenn er meinte, dass die ersten 19 Sonette der Thorpe'schen Sammlung übrig geblieben seien von einem Versuche des Dichters, den Mythus von Adonis in Sonettenform zu behandeln. Dazu ist der Stoff doch zu abstract, ohne alle Beziehung auf die mythischen Personen, in diesen Sonetten erfasst. Aber allerdings den Inhalt einzelner Strophen des epischen Gedichtes hat Shakespeare in Sonettenform variirt, so namentlich den Inhalt einzelner Strophen aus der Werbung der Göttin um den Jüngling, die hier citirt werden müssen, weil nicht nur dieselben Gedanken, sondern zum Theil dieselben Metaphern und Gleichnisse in der sonettischen Fassung wiederkehren. Ich anticipire mithin in diesen Citaten nur was sonst in der nachfolgenden Analyse der Sonette ausgeführt werden sollte.

*Is thine own heart to thine own face affected?*
*Can thy right hand seize love upon thy left?*
*Then woo thyself, be of thyself rejected,*
*Steal thine own freedom, and complain on theft.*
*Narcissus, so, himself himself forsook,*
*And died to kiss his shadow in the brook.*

*Torches are made to light, jewels to wear,*
*Dainties to taste, fresh beauty for the use;*
*Herbs for their smell, and sappy plants to bear;*

*Things growing to themselves are growth's abuse:*
*Seeds spring from seeds, and beauty breedeth beauty;*
*Thou wast begot, — to get it is thy duty.*

*Upon the earth's increase why shouldst thou feed,*
*Unless the earth with thy increase be fed?*
*By law of nature thou art bound to breed,*
*That thine may live, when thou thyself art dead:*
*And so, in spite of death, thou dost survive,*
*In that thy likeness still is left alive.*

An einer andern Stelle dient der in den Sonetten so vielfach wiederkehrende Gedanke von der Vergänglichkeit der Schönheit der Göttin Venus als Argument ihrer Werbung um Adonis:

*And not the least of all these maladies*
*But in one minute's fight brings beauty under:*
*Both favour, savour, hue, and qualities*
*Whereat the impartial gazer late did wonder,*
*Are on the sudden, wasted, thaw'd and done,*
*As mountain snow melts with the midday sun.*

*Therefore, despite of fruitless chastity,*
*Love-lacking vestals, and self-loving nuns*
*That on the earth would breed a scarcity,*
*And barren dearth of daughters and of sons,*
*Be prodigal: the lamp that burns by night*
*Dries up his oil to lend the world his light.*

*What is thy body but a swallowing grave,*
*Seeming to bury that posterity*
*Which by the rights of time thou needs must have,*
*If thou destroy them not in dark obscurity?*
*If so, the world will hold thee in disdain,*
*Sith in thy pride so fair a hope is slain.*

*So in thyself thyself art made away,*
*A mischief worse than civil home-bred strife,*
*Or theirs whose desperate hands themselves do slay,*
*Or butcher-sire that reaves his son of life.*
*Foul-cankering rust the hidden treasure frets,*
*But gold that's put to use more gold begets.*

Derselbe Gedanke liegt in *Romeo and Juliet*, das Shakespeare vielleicht um dieselbe Zeit dichtete, den Klagen Romeo's über die Sprödigkeit seiner ersten Geliebten, der Rosaline, zu Grunde, und zwar theilweise in denselben Ausdrücken.

Den leitenden Gedanken für eine andere Reihe von Sonetten lieh ihm ein anderes Jugenddrama: *Two Gentlemen of Verona.* Die Freundschaft Valentin's für den treulosen Proteus besteht sogar die Probe einer klaren Erkenntniss der Unwürdigkeit dieses Freundes und geht so weit, dass Valentin sich bereit erklärt, seine eigne Geliebte, die Silvia, dem Proteus, der sie ihm abspenstig machen wollte, freiwillig abzutreten. Solche Opferwilligkeit und solche Resignation mochten selbst in ihrer Uebertreibung dem Dichter als Ideal schön und zu einer poetischen Behandlung geeignet erscheinen, ohne dass wir deshalb nun ohne Weiteres auch annehmen dürfen, Shakespeare selbst sei in der Wirklichkeit geneigt und veranlasst gewesen, Valentin's Verfahren nachzuahmen, edelmüthig seiner eignen Geliebten zu Gunsten des Grafen Southampton oder des Grafen Pembroke zu entsagen, und diesen Entschluss heroïscher Selbstverläugnung der Welt in einer Reihe von Sonetten kundzuthun.

---

In obigen Betrachtungen haben Sie, lieber Freund, die unvermeidlichen Prolegomena, die uns zu einer Analyse der Sonette den Weg bahnen und den festen Standpunkt anweisen mussten und zwar zunächst zu einer Erwägung der Reihenfolge, in welcher diese Gedichte uns überliefert sind. Ueber die logische Nothwendigkeit oder über die Zufälligkeit dieser traditionellen Anordnung gehen die Ansichten bekanntlich sehr weit auseinander. Brown z. B. hat für erstere Entscheidung sich erklärt und musste sich dafür erklären, schon weil seine Eintheilung der ganzen Sammlung in sechs einzelne Gedichte lediglich auf der Annahme beruht, dass der Dichter sie in diesem Zusammenhange und in dieser Reihenfolge geschrieben habe. Sie, lieber Freund, haben in Ihrer Uebersetzung aus ästhetischen Gründen dieses traditionelle Arrangement verworfen und sich bei Ihrer Gruppirung der Sonette von den subjectiven Eindrücken leiten lassen, welche die einzelnen Gedichte auf Sie gemacht oder auf Ihre Leser machen sollten. Wenn ich nun in meiner Analyse zu der Reihenfolge der ältesten Ausgabe zurückkehre, so geschieht das natürlich nicht zu Gunsten der Hypothese Brown's, deren Grundlosigkeit mir evident ist, sondern weil diese Reihenfolge einmal die hergebrachte ist, und dann auch, weil mir allerdings

ziemlich wahrscheinlich ist, dass Mr. W. H. nicht erst die einzelne zerstreuten Sonette gesammelt, sondern eine vielleicht schon lang circulirende Handschrift, — nicht gerade die ursprüngliche des Dichters, sondern eine Abschrift, welche die vorliegenden Sonette in dieser Ordnung und mit dieser Numeration enthielt, — dem Verleger Thorpe eingehändigt habe. Dass damit diese Anordnung nicht als eine vom Dichter selbst getroffene oder von ihm approbirte hingestellt werden soll, liegt auf der flachen Hand; denn Shakespeare hatte, als Thorpe im Jahre 1609 sich zur Herausgabe der Gedichte entschloss, wohl längst aufgehört sich um das Schicksal seiner Sonette zu kümmern — falls er sich jemals darum gekümmert hat — und erfuhr in seiner ländlichen Zurückgezogenheit in dem kleinen Stratford vielleicht erst spät von einer Veröffentlichung, an der er für seine Person jedenfalls unbetheiligt geblieben ist. Gewiss hätte Thorpe seine eignen vielbesprochenen Widmungsworte gern sich selber und den Lesern erspart, wenn er statt deren ein Vorwort oder eine Widmung von der Hand des Dichters hätte darbieten können.

Brown ertheilt, wie wir sahen, den Sonetten 1—26, die er als *First Poem* bezeichnet, die Ueberschrift: *To his friend, persuading him to marry.* Schon diese Ueberschrift, abgesehen davon, dass sie auf die letzten Sonette dieses vermeintlichen Cyclus keinerlei Anwendung findet, ist geeignet dem Leser ein falsches Bild von dem Inhalt und von der Widmung dieser Gedichte zu geben: als ob unserm Shakespeare irgendwie dabei der spezielle und praktische Zweck habe vorschweben können, irgend einen Freund zur Eingehung einer Ehe zu veranlassen. Einen Freund zu seiner Verheirathung zu überreden, konnten mancherlei Gründe geltend gemacht werden: die Rücksicht auf das eigne, geistige und materielle Wohl in der Gründung eines häuslichen Herdes oder in der geachteten Stellung eines Gatten und Vaters; der wünschenswerthe Besitz eines bestimmten durch Schönheit, Geist, Abstammung oder Reichthum hervorragenden weiblichen Wesens, das der Dichter in dieser Absicht in den verlockendsten Farben schildern konnte; endlich, wenn der Freund etwa Graf Southampton oder Graf Pembroke gewesen wäre, eine Hinweisung auf das *Noblesse oblige,* auf die Verpflichtung, ein altadliges Geschlecht nicht aussterben zu lassen, sondern in seinem überkommenen Glanze fortzuführen. — Von allen diesen und ähnlichen Beweggründen, mit denen ein wirklicher Freund, ein Mensch von Fleisch und Blut zu einer Heirath überredet werden konnte, finden wir in allen diesen Sonetten keinen einzigen auch nur angedeutet, und statt ihrer aller nur das eine, bis zum Ueberdruss erörterte Argu-

ment: Du bist schön und musst deshalb für die Erhaltung deiner Schönheit durch Fortpflanzung Sorge tragen — ein Argument, welches im Fabellande von der liebeskranken Venus dem spröden Adonis an's Herz gelegt, allerdings seine Berechtigung fände, das aber nimmermehr in gegebenen Lebensverhältnissen von einem vernunftbegabten Manne, wie wir uns Shakespeare doch zu denken haben, ernstlich vorgebracht sein kann, um einen, hoffentlich doch auch vernunftbegabten, andern Mann, seinen Freund, zum Heirathen zu überreden. Wir werden daher Brown's Ueberschrift: *To his friend persuading him to marry* streichen und die darunter begriffenen 26 Sonette einer weiteren Unterabtheilung unterwerfen müssen.

Sonett 1—12. sind lauter Variationen über das in den citirten Strophen aus *Venus and Adonis* (vgl. S. 33—34.) behandelte Thema. Von dem Freunde erfahren wir Nichts weiter, als dass er schön sei. Auch von den Beziehungen zwischen dem Dichter und dem Freunde wird uns keine Andeutung gegeben, man müsste denn in dem Schlusscouplet des 10. Sonettes das Flickwort *for love of me* für eine solche gelten lassen, das, an dieser Stelle vereinzelt dastehend, ganz offenbar lediglich der antithetische Sonettenstil herbeigeführt hat:

*Make thee another self, for love of me,*
*That beauty still may live in thine or thee.*

Von diesen zwölf ersten Sonetten bilden die meisten übrigens jedes für sich ein vollständig in sich abgerundetes Ganze, so dass sie, unbeschadet des Verständnisses, ihren Platz in der Reihenfolge sehr wohl untereinander vertauschen könnten; nur Sonett 6. schliesst sich im innern Zusammenhange an Sonett 5. an, und ebenso fügen sich Sonett 9—11. an einander.

Sonett 13. Dasselbe Thema, nur dass hier eine Beziehung auf den Dichter hinzutritt, wenn auch vorläufig nur in der zärtlichen Anrede zum Anfang und zum Schluss: *love* und *dear my love.* — Diese und ähnliche wiederkehrende Bezeichnungen müssen übrigens nicht in dem gewichtigen Sinne, den das Wort zu unserer Zeit hat, genommen werden, sondern in dem conventionellen Sinne der Shakespeareschen Periode, also = Freund. Dennoch wird, und oft von denselben Commentatoren, welche an zahlreichen Beispielen diesen Shakespeare'schen Sprachgebrauch nachgewiesen haben, in der Anwendung des Wortes *love* oder *lover* ein tieferer Sinn, ein leidenschaftlicherer Ausdruck gesucht, als Shakespeare selbst in diese fingirten Verhältnisse hineinlegen wollte.

Sonett 14. Dasselbe Thema. Die Beziehung auf den Dichter

tritt etwas deutlicher hervor, insofern er, wie ein Astrolog aus den Sternen, so aus den Augen des Freundes die Wahrheit liest, die in diesem Sonett wie in den vorhergehenden dem Freunde eingeschärft werden sollte: die Wahrheit nämlich sein Geschlecht fortzupflanzen.

Sonett 15—17. Demselben Thema, das Shakespeare in den bisherigen Variationen für erschöpft halten mochte, wird eine neue Seite abgewonnen, indem der Verewigung des Freundes durch Fortpflanzung eine zweite Art von Verewigung durch die Verse des Dichters beigesellt wird. Diese zweite wird als eine schwächere, untergeordnete hingestellt: *my barren rhyme* sagt der Dichter, und eben so bescheiden spricht er im Sonett 17. Man würde dem Gedichte, das die Schönheit des Freundes mehr verhüllte, als aufwiese, in der Folgezeit nicht glauben, wenn nicht ein noch lebender Erbe dieser Schönheit die Wahrheit des Gedichts bezeugte.

Sonett 18—19. Von der „Verheirathung des Freundes", mit Brown zu reden, wird ganz abstrahirt. Die Verewigung wird ihm nunmehr allein durch den Dichter verheissen, der seine Verse, eben vorher noch als *my barrren rhyme* bezeichnet, nunmehr im auffallenden Wechsel und im Gegensatz zu dieser Bescheidenheit hochtrabend genug *eternal lines* nennt. Wer nun überhaupt an eine ernste Absicht Shakespeare's in seinen Sonetten glaubt, der muss natürlich auch das Schlusscouplet von Sonett 18.

*So long as men can breathe or eyes can see,*
*So long lives this, and this gives life to thee.*

und das Schlusscouplet von Sonett 19.

*Yet do thy worst, old Time: despite thy wrong,*
*My love shall in my verse ever live young.*

für ernst gemeint halten und sich nur darüber wundern, dass Shakespeare nicht besser für die Unsterblichkeit dieser Sonette durch einen von ihm selbst veranstalteten Druck, für die Unsterblichkeit des Freundes aber durch ein näheres Signalement desselben, falls eine Namensnennung unthunlich erschien, Sorge getragen hat. In der That aber wird Shakespeare, dessen Sache Ruhmredigkeit im Leben sonst nicht gewesen sein muss und der die wirkliche Unsterblichkeit seiner Dramen kaum geahnt, geschweige denn auch nur mit leisem Worte prophezeit zu haben scheint, hier nur denselben herkömmlichen sonettischen Ton angeschlagen haben, den u. A. auch Daniel anschlug; wie ja auch Sie, lieber Freund, das in Ihrer kurzen Charakteristik der zeitgenössischen Sonettisten Englands hervorheben. Ich erlaube mir hier zwei Sonette Daniel's herzusetzen,

rohl zur Verdeutlichung dieses für die Beurtheilung der ganzen nettenpoesie so wesentlichen Punktes, wie auch namentlich zur stätigung einer früheren Bemerkung über die auffallende Familien-nlichkeit der Daniel'schen und der Shakespeare'schen Sonette:

*Be not displeas'd that these my papers should*
*Betray unto the world how fair thou art,*
*Or that my wits have show'd the best they could,*
*(The chastest flame that ever warmed heart!)*
*Think not, sweet Delia, this shall be thy shame,*
*My muse should sound thy praise with mournful warble,*
*How many live the glory of whose name*
*Shall rest in ice when thine is grav'd in marble!*
*Thou mayst in after-ages live esteem'd,*
*Unburied in these lines, reserv'd in pureness;*
*These shall entomb those eyes that have redeem'd*
*Me from the vulgar, thee from all obscureness.*
*Although my careful accents never mov'd thee*
*Yet count it no disgrace that I have lov'd thee.*

*Delia, these eyes that so admire thine,*
*Have seen those walls which proud ambition rear'd*
*To check the world; how they entomb'd have lien*
*Within themselves, and on them ploughs have ear'd;*
*Yet never found that barbarous hand attain'd*
*The spoil of fame deserv'd by virtuous men,*
*Whose glorious actions luckily had gain'd*
*The eternal annals of a happy pen.*
*And therefore grieve not if thy beauties die;*
*Though time do spoil thee of the fairest veil*
*That ever cover'd yet mortality*
*And must enstar the needle and the rail*
*That grace which doth more than enwoman thee,*
*Lives in my lines, and must eternal be.*

Sonett 20. Ein Sonett, das ganz vereinzelt dasteht und weder dem vorhergehenden, noch mit dem folgenden zusammenhängt. r Schönheit des Freundes wird hier der Charakter einer weib-ıen Schönheit beigelegt, und als Weib sollte der Freund zuerst schaffen werden, bis die Natur aus Versehen einen Mann daraus chte. Ob der ritterliche Graf Southampton oder der eben so erliche Graf Pembroke sich durch diese Charakteristik sehr ge-

schmeichelt hätte fühlen können, ja ob auch nur irgend ein bürgerlicher Freund in der Anrede *thou the master-mistress of my passion* sich vor den Augen der Welt sehr geehrt hätte dünken mögen, das ist wohl billig zu bezweifeln. Und nicht einmal die Unsterblichkeit wird ihm zum Lohne verheissen, wie in den frühern und in manchen spätern Gedichten.

Sonett 21. Ein reines Liebessonett, ohne nähere Beziehung auf den Freund. Der Dichter nimmt, im Gegensatze zu andern pomphaften Dichtern, für sein Gedicht lediglich den Vorzug der schlichten Wahrheit in Anspruch.

Sonett 22. Der Dichter verspürt den Unterschied des Alters nicht, so lange der Freund noch jung aussieht. Aus diesem Gedichte zuerst erfahren wir, dass ein Austausch der Herzen zwischen dem Dichter und dem Freunde Statt gefunden hat, von dem in den früheren Sonetten jede Spur fehlte.

Sonett 23. Der Anfang dieses Sonetts liesse sich allenfalls deuten: *As an unperfect actor on the stage, who with his fear is put besides his part,* wenn etwa anzunehmen wäre, dass Shakespeare das niederschlagende Factum habe auf die Nachwelt bringen wollen, er sei auf der Bühne einmal in irgend einer Rolle stecken geblieben! In dem was darauf folgt freilich verlieren wir diese schauspielerischen Reminiscenzen sogleich aus den Augen, und es bleibt nur der Dichter übrig, der seine Bücher, d. h. seine Gedichte, an seiner Statt zu dem Freunde von seinen Gefühlen sprechen lässt. — Uebrigens gilt von diesem Sonette, was sich von sehr vielen, ja von der Mehrheit sagen lässt: die nähere und deutlichere Beziehung auf den Freund tritt so sehr darin zurück, dass sie eben so wohl an eine Freundin gerichtet gedacht werden können.

Sonett 24. Das Auge des Dichters ist gleichsam der Maler der das Bild des Freundes oder der Freundin malt. Dieser Vergleich wird, nach Art der Italienischen Concetti, spitzfindig durch das ganze Gedicht durchgeführt.

Sonett 25. Ein Sonett von ungleich tieferer Empfindung. Der Dichter freut sich, in Ermangelung weltlicher Ehren, die ihm versagt sind, seiner sichern und erwiederten Liebe. Der auch bei Daniel so stark betonte und in Shakespeare's Sonetten so häufig wiederkehrende Gedanke von der Vergänglichkeit irdischer Hoheit fürstlicher Gunst und ritterlichen Ruhms wird hier zuerst weiter ausgeführt.

Sonett 26. Dieses Gedicht, welches Brown für das sogenannte *L'Envoy* zu den vorhergehenden 25 Sonetten hält, ist allerdings

ein Dedicationssonett an einen Höherstehenden, mit dem der Dichter jedoch in einem ganz andern, eben so anhänglichen, wie ehrfurchtsvollen Tone redet, in einem ganz andern als in den vermeintlichen Heirathsermahnungen. Dieses Gedicht, das ganz im Geist der prosaischen Widmung zur *Lucrece* gehalten ist, konnte sehr wohl wie diese an den Grafen Southampton gerichtet sein, was von den vorhergehenden anzunehmen, bei unserm Dichter einen hohen Grad von Frechheit voraussetzen hiesse.

Sonett 27—28. Mit diesen Sonetten beginnt Brown das zweite Capitel des Shakespeare'schen Liebesromans (S. 27—55), dessen Ueberschrift lautet: *To his friend forgiving him for having robb'd him of his mistress.* In der That aber besteht der Inhalt dieser beiden ersten zusammengehörigen, durch Wahrheit und Innigkeit des Tons ausgezeichneten Sonette nur aus der zarten Sehnsuchtsklage um den fernen Freund, dessen Bild dem Dichter bei Tage und bei Nacht stets vor Augen schwebt.

Sonett 29. Wenn in den beiden vorigen Sonetten der Gedanke an den Freund den Dichter quält und niederdrückt, so verhält es sich hier, wie ja ein und dasselbe Thema dichterisch einer verschiedenen Behandlung fähig ist, gerade umgekehrt. Der Dichter, mit sich selbst und der Welt zerfallen, wird durch den Gedanken an des Freundes Liebe aufgerichtet und möchte sein Loos mit keinem der sonst vielfach von ihm Beneideten tauschen.

Sonett 30—31. Dasselbe Thema in anderer Variation. Der Dichter, alle seine früheren Leiden, Verluste und Irrungen traurig bedenkend, wird getröstet durch den Gedanken an den Freund, in welchem alle verstorbenen Freunde ihm wieder lebendig werden. — Wer diese Sonette wörtlich versteht, muss also annehmen, Shakespeare habe in der That schon in jüngeren Jahren eine ganze Reihe von Freunden durch den Tod verloren und dieselben lange und bitter beweint, bis dann der neue Freund diese Thränen getrocknet.

Sonett 32. Ein Sonett, das in seiner Hindeutung auf andere Dichter an S. 21. erinnert, nur dass der Dichter hier bescheiden von seinen Gedichten spricht (*these poor rude lines*), welche sehr bald nach seinem Tode von jeder andern dichterischen Feder übertroffen sein würden, und dem Freunde dann, vielleicht nur zufällig und gelegentlich, wieder unter die Augen kommen möchten. — Wer nun aus diesen Gedichten die wahre Herzensmeinung unsers Dichters herauszulesen versucht, was Shakespeare z. B. von dem Werth oder Unwerth seiner Sonette gehalten habe, der wird allerdings in einige Verlegenheit gerathen, wenn er hier dieselben Gedichte als *poor*

*rude lines* bezeichnet findet, die in S. 18 noch *eternal lines* hiessen. Welcher von beiden Aussagen soll man da, im Sinne des Dichters, Glauben beimessen?

Sonett 33—35. Zu dem Bilde des Freundes, das bisher, wo überhaupt von ihm die Rede war, nur in den unbestimmten Umrissen eines schönen Jünglings, ohne jede weitere Charakteristik, gehalten war, sind hier zuerst einige persönliche Züge hinzugefügt, wie sie der Dichter schaffen musste, um dem fingirten Verhältnisse eine neue Seite, ein neues Interesse abzugewinnen. Der Dichter hat sich nämlich in dem Freunde schmerzlich getäuscht gesehen. — Worin das Vergehen des Letztern bestand, wird uns im Allgemeinen angedeutet: *thy sensual fault* und *thy sins*, — aber so unheilbar das dem Dichter zugefügte Leid auch sein mag, die Reuethränen, die der schöne Sünder vergiesst, machen Alles wieder gut. — Wir müssen den autobiographischen Deutern anheimgeben, in solcher gewaltigen Wirkung dieser Reuethränen eine Reminiscenz aus dem Leben unsers Dichters zu suchen. Wir unsererseits vermögen darin nur die poetische Variation eines Incidenzpunctes in der letzten Scene der *Two Gentlemen of Verona* zu erkennen. (Vgl. oben, Seite 35.)

Sonett 36. Wenn in den drei vorhergehenden Sonetten der Freund der Sünder war, so ist es hier der Dichter, der, für den guten Ruf des Freundes besorgt, trotz des zwischen ihnen fortdauernden Seelenbündnisses, ihn vor der Welt meiden will. Er sagt: *I may not ever more acknowledge thee, lest my bewailed guilt should do thee shame.* — Solche und ähnliche Widersprüche lösen sich leicht aus unserm Gesichtspuncte, dem diese Sonette als poetische Fictionen erscheinen; aus jedem andern betrachtet, lassen sie unsern, das Leben praktisch erfassenden und beherrschenden, Dichter als einen durchaus charakterlosen, haltlosen Schwächling erscheinen.

Sonett 37. Das Bild des Freundes wird mit neuen Zügen ausgestattet. Von seinen Sünden ist nicht mehr die Rede; dagegen wird ihm ausser der schon längst gepriesenen Schönheit hier zum ersten Male wenn wir von den leisen Andeutungen des S. 26 absehen Geburt, Reichthum und geistige Begabung zugeschrieben, und zwar in so reichem Maasse, dass der Dichter, in seiner gedrückten Stellung, schon von dem Abglanze dieser Gaben des Freundes erstrahlt. Es ist lediglich eine consequente Durchführung des autobiographischen Princips in der Erklärung dieser Sonette, wenn Capell aus der Zeile: *So I, made lame by fortune's dearest spite* schliesst, Shakespeare sei wirklich lahm gewesen.

Sonett 38—39. Wenn die unbedeutende Muse des Dichters der so schwer zu befriedigenden Mitwelt gefällt, so gebührt das Lob dem Freunde, der die zehnte Muse des Dichters ist. Selbst die erzwungene Trennung von dem Freunde ist dem Dichter insofern willkommen, als sie ihm die nöthige Musse verschafft, sich im Gedicht mit dem Abwesenden zu beschäftigen.

Sonett 40—42. Diese Sonette knüpfen wieder an S. 36. an. Die dort nur allgemein angedeutete Vergehung des Freundes wird hier bestimmter bezeichnet. Der Freund hat dem Dichter dessen eigne Geliebte geraubt; aber ihn entschuldigen dabei — nicht mehr, wie im S. 34. die vergossenen Reuethränen, von denen hier weiter keine Rede ist — sondern die Jugendreize des Freundes, so wie der Umstand, dass die Verführung von der Geliebten, nicht von ihm selber ausging. Die Art, wie sich, nach all diesem pathetischen Jammer, im Schlusscouplet des S. 42. der Dichter über dieses Missgeschick, doppelt betrogen zu sein, leicht hinweghilft: *But there's the joy; my friend and I are one; sweet flattery! — then she loves but me alone*, diese naive Wendung hätte, dünkt uns, doch auch den Gläubigsten überzeugen können, dass wir es hier lediglich mit einem Spiel der Phantasie, und nicht mit einem wirklichen Herzenserlebnisse Shakespeare's zu thun haben.

Sonett 43—45. Diese drei Sonette, wieder durch Wahrheit und Innigkeit des Tons ausgezeichnet, schweigen von der Verschuldung des Verführten und von der seiner Verführerin; sie haben zu ihrem Inhalt lediglich die Sehnsucht des Dichters nach dem entfernten Freunde, der nur in den Gedanken, nicht in dem schweren irdischen Elemente erreichbar ist.

Sonett 46—47. erinnern wieder an S. 24. und sollten vielleicht damit zusammengestellt werden. Es sind Liebessonette im italienischen Concettistil gehalten, ohne alle individuellen Beziehungen.

Sonett 48. Der Dichter, der verreisen will, lässt mit Sorgen seinen Freund unbewacht zurück, wohl wissend, wie ein so kostbarer Besitz die Diebe anlocken muss. Stände dies Sonett mit dem vorhergehenden in dem von Brown behaupteten Zusammenhange eines Liebesromans aus dem Leben Shakespeare's, so käme die hier geäusserte Besorgniss etwas zu spät, denn in den S. 40—42. ist ihm der Freund ja bereits gestohlen durch die Verführung der Geliebten.

Sonett 49. Der Dichter bekennt mit einer nur in poetischer Fiction plausibeln, in wirklichen Lebensverhältnissen aber mit der Würde des Mannes schlechthin unverträglichen Selbsterniedrigung:

wenn der Freund sich etwa genöthigt sehen sollte, sich von dem Dichter zurückzuziehen, ihn im Vorübergehen nicht mehr zu grüssen u. s. w., so müsse der Dichter sich das ruhig gefallen lassen, da der Freund vollkommen in seinem Rechte dazu sei.

Sonett 50—51. Das in S. 48. nur angedeutete Bild von einer Reise wird hier weiter ausgeführt. Der Dichter zieht langsam auf säumigem Rosse dahin, während die Sehnsuchtsgedanken immer zu dem daheimgebliebenen Freunde zurückeilen. Nach autobiographischer Deutung ist damit auf die jährliche Reise Shakespeare's nach Stratford zum Besuch seiner Familie gezielt. Man könnte mit demselben Fuge weiter schliessen, dass das Pferd, auf dem er zu reiten pflegte, sehr träge oder sehr schlecht beschlagen gewesen sei und des Spornes bedurft habe: *The bloody spur cannot provoke him on, that sometimes anger thrusts into his side.*

Sonett 52. Ein anderes, in S. 48. nur angedeutetes Bild wird hier weiter ausgeführt. Der Dichter vergleicht den selten erblickten Freund mit einem in der Truhe bewahrten Schatze, dessen Anblick sich der reiche Besitzer nur selten gönnt.

Sonett 53. Alle Schönheit in der Natur wie in der Sage ist nur ein Abglanz von der Schönheit des Freundes, der zugleich mit Adonis und mit der griechischen Helena verglichen wird — eine Zusammenstellung, die wohl einem Geschöpf dichterischer Phantasie, schwerlich aber einem wirklichen Freunde Shakespeare's anstehen würde. Wenn vollends im Schlusscouplet der Freund wegen seiner Herzensbeständigkeit gepriesen wird, so fragen wir, ob das derselbe Jüngling sei, dessen Treulosigkeiten in einigen früheren Sonetten scharf genug gerügt wurden?

Sonett 54. Diese am Freunde gepriesene Treue wird in einem Shakespeare'schen Gleichniss mit dem Wohlgeruch der Rose verglichen, welcher, destillirt und in einer Phiole bewahrt, die vergängliche Schönheit der Rose überdauert. So soll auch die Treue des Freundes, der hier einmal mit einer in den übrigen Sonetten seltener hervortretenden Bestimmtheit als *beauteous and lovely youth* angeredet wird, im Gedichte des Dichters destillirt und aufbewahrt werden.

Sonett 55. Mit den Worten des Schlusscouplets von S. 54. ist die schon in früheren Sonetten behandelte Unsterblichkeitsverheissung wieder berührt und erscheint nunmehr noch in erheblicher Steigerung des Ausdrucks. *This powerful rhyme* nennt der Dichter sein 55. Sonett. Ja, bis zum jüngsten Tage, heisst es zum Schluss, solle der Freund in diesem 55. Sonett fortleben! — Ob solche Verheissung ernstlich von Shakespeare gemeint und als solche wirklich an einen

klichen Freund gerichtet sei, oder ob der Sonettenstil sie hier mit sich gebracht habe — das zu entscheiden, überlassen wir m unbefangenen Leser. Brown aber hält dieses Sonett für das *Envoy*, mit dem Shakespeare den Sonettenkranz 27—54 dem Grafen Pembroke dedicirt habe; wahrscheinlich, fügen wir hinzu, als ank für die Herablassung, mit der sich dieser vornehme Herr von er Geliebten Shakespeare's verführen liess und dem Dichter das ı seinen Dramen so oft an Anderen verspottete Hahnreihorn nun elber aufsetzte!

Sonett 56. Mit diesem Sonette beginnt Brown das dritte Capitel des Romans, das die Ueberschrift trägt: *To his friend, complaining of his coldness and warning him of life's decay.* — Zunächst rird aber in S. 56. nicht der Freund, sondern die Liebe selbst, abtract gefasst, apostrophirt und ermahnt, nicht lau und schlaff zu verden in der Zeit der Trennung.

Sonett 57—58. In dieser Zeit der Trennung hat der Dichter ur an den fernen Freund zu denken, geduldig und resignirt, ohne lenselben in seinem Thun und Treiben irgendwie beargwohnen zu türfen.

Sonett 59. Der Dichter fragt, was die Vorwelt wohl zu seiem Freunde gesagt haben würde, und schliesst, die alten Dichter ätten keinen so würdigen Stoff zu verherrlichen gehabt, wie er ı diesem Freunde.

Sonett 60. Das alte Thema von der Vergänglichkeit alles Irischen und, im Gegensatze dazu, von der Fortdauer des Freundes n Gedichte wird hier auf's Neue variirt.

Sonett 61. Dieses Sonett verknüpft dichterisch zwei Gedanken, elche in früheren Sonetten getrennt vorkamen: die Abwesenheit es Freundes und die Treulosigkeit desselben. Den Dichter lässt er Gedanke an den fernen Freund nicht schlafen, während der etztere auch wach ist, aber leider aus andern, weniger keuschen rsachen am Schlaf gehindert.

Sonett 62—74. Zwölf Sonette, die dasselbe Thema variiren. ahnungen an den Tod und an die Vergänglichkeit, deren Symptome ie jetzt schon an dem Dichter, späterhin auch an dem Freunde chtbar sein werden. Von den vorher schon behandelten Gedanken eten auch hier einige in neuen poetischen Wendungen wieder auf: ie Verewigung des Freundes in den Versen des Dichters; die Treue nd Redlichkeit des Freundes (S. 68.) und, in raschem Wechsel und hroffem Widerspruch damit, die Hindeutung auf allerlei sittliche ebrechen des Freundes, welche die Welt trotz und unter seiner

schönen Aussenseite entdeckt (S. 69). Vollends im Widerspruch mit den Klagen früherer Sonette, dass der schöne Freund von der Geliebten des Dichters sich habe verführen lassen, ist die Aussage des 70. S.: *Thou hast pass'd by the ambush of young days, either not assail'd, or victor being charg'd.* Der Freund, d. h. vorausgesetzt dass derselbe hier gemeint ist, erscheint hier also schon älter, nicht mehr als der *sweet boy* und als der *lovely and beauteous youth*, als der er in früheren Sonetten angesprochen wird. Aber auch der Dichter redet hier von seinem eignen Alter und von seinem nahen Tode in einer Weise, die sich wohl mit der poetischen Fiction, nicht aber mit irgend einem Calcül der Wirklichkeit verträgt.

Sonett 75. Des Dichters wechselnde Stimmung in Bezug auf den Freund, je nachdem er von ihm getrennt, oder mit ihm allein zusammen, oder endlich in grösserer Gesellschaft mit ihm vereint ist, wird hier charakterisirt.

Sonett 76—86. Ein neues Thema wird in mannigfachen Variationen durch diese Reihe von Gedichten durchgeführt, deren evidenter Zusammenhang nur von den vereinzelt dazwischen stehenden S. 77. und S. 81. unterbrochen wird. Das ist die Eifersucht auf einen dichterischen Rivalen in der Gunst und in der Feier des Freundes, auf einen Rivalen, mit dessen vollendeter Kunst es unser Dichter, der schlichten Einfalt und Einförmigkeit seiner Poesie sich wohl bewusst, es nicht aufnehmen kann. Die Commentatoren vermuthen in diesem Rivalen, dem der Dichter bald als einem *better spirit* und einem *worthier pen* sich demüthig unterordnet, bald sich in trotziger Herausforderung gegenüberstellt, als einem Talente, das nur durch die Gunst des von Beiden besungenen Freundes Bedeutung gewinne, irgend einen bestimmten zeitgenössischen Dichter, entweder Daniel, oder Drayton, oder Spenser. Gegen diese Hypothesen lässt sich einwenden, dass wenigstens die auf uns gekommenen Sonettensammlungen der drei Genannten, *Delia, Idea* und *Amoretti* betitelt, keine Gedichte enthalten, welche, wie Shakespeare's Sonette, den Preis eines schönen Freundes singen. Wer, wie wir, solche eifersüchtige und neidische Seitenblicke auf das Glück eines andern Dichters mit Shakespeare's anerkanntem Charakter und anerkannter Stellung nicht in Einklang zu bringen vermag, wird schon eher geneigt sein, diesen Rivalen nicht unter Shakespeare's Zeitgenossen, sondern in Shakespeare's Phantasie zu suchen. Auf dieses Geschöpf der Einbildungskraft sind dann vielleicht einzelne Züge übertragen, die, nach ihrem individuellen Gepräge zu urtheilen, dem wirklichen Leben entnommen zu sein scheinen. So mochte unserm Shakespeare

vielleicht ein Poetaster begegnet sein, nicht unähnlich dem in *Timon of Athens* vorgeführten, der zu seinen Versen durch Geister, die ihn nächtlich im Traume besuchten, inspirirt zu werden behauptete (S. 86). — Von den beiden, in diesen Sonettenkranz zusammenhangslos eingereihten Sonetten ist S. 77. ein blosses Gelegenheitsgedicht ohne alle Beziehungen auf den Freund. Es hat einem Gedenkbuche, das Shakespeare oder irgend ein Bekannter Shakespeare's verschenken wollte, zum poetischen Geleit gedient. — Ebenso behandelt S. 81. nur das oft behandelte Thema von der Verewigung des Freundes in den Versen des Dichters, ohne weitere Bezugnahme auf eine Störung ihres Verhältnisses, wie eine solche in den übrigen Sonetten dieses Cyclus theils befürchtet, theils constatirt wird.

Sonett 87—93. Die Trennung des Freundes vom Dichter ist das in diesen Sonetten variirte Thema. Einerseits rechtfertigt der Dichter den Freund, der sich von ihm zurückziehen will, wegen dieses Schrittes, indem er, der Dichter, sich selbst aller Fehler zeiht; andererseits aber ist die Liebe des Freundes der einzige Halt und Stolz des Dichters, und er wird den bevorstehenden Abfall des Freundes nicht überleben *(Since that my life on thy revolt doth lie)*. Deshalb will der Dichter, um sich über die Falschheit des Freundes zu täuschen, sich an dessen schöne Aussenseite halten, die Nichts von der Treulosigkeit des Innern verräth. Der Dichter vergleicht deshalb diese Schönheit des Freundes mit dem Apfel der Eva und sich selbst mit einem von seiner Gattin getäuschten Ehemanne. Letzterer Vergleich hat den Antiquar Oldys, dem wir manche biographische Notizen über Shakespeare verdanken, veranlasst, dieses Sonett (S. 93) und das vorhergehende (S. 92) als von Shakespeare an seine eigne Gattin gerichtet zu bezeichnen *(addressed by Shakespeare to his beautiful wife on some suspicion of her infidelity)*. Solcher Verdacht um die Treue der in Stratford ansässigen Gattin müsste allerdings unserm Dichter sein Leben in der Hauptstadt sehr verbittert haben! — Sie haben, lieber Freund, hier eine kleine Probe von einem vereinzelten Versuche autobiographischer Deutung aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der freilich, wie das bei allen diesen Deutungsversuchen so zu gehen pflegt, zu einem von den modernen Erklärungen sehr abweichenden Ergebniss geführt hat.

Sonett 94—96. Die Fehler des Freundes in ihrem Gegensatze zu dem Alle bezaubernden Aeussern desselben werden hier schärfer betont, und es wird die Meinung daran geknüpft, dass der Freund nicht zu sehr auf diesen Zauber, den er auf die übrigens doch schlecht von ihm denkende und redende Welt ausübe, sich verlassen

möge. Bemerkenswerth ist dass die Schlusszeile des 94. S. *Lilies that fester smell far worse than weeds* sich auch in dem Pseudo-Shakespeare'schen Drama *The Reign of King Edward III.* findet; in einem Drama, das im Jahre 1596 gedruckt erschien, nachdem es vielleicht schon einige Jahre früher aufgeführt war: *As it hath bin sundrie times plaied about the Citie of London,* steht auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe. Nach dem Context zu urtheilen, in welchem dieser Vers einerseits in dem Sonett, andererseits in dem Drama steht: dort im innigsten Zusammenhange mit dem Vorhergehenden, dessen Schlusspointe er bildet; hier als ein Denkspruch, der unbeschadet des Sinnes sehr wohl gestrichen werden könnte, kann es keinem Zweifel unterliegen, dass der unbekannte Verfasser des Dramas Shakespeare's Sonett vor dem Jahre 1596 gekannt haben muss. Wir gewinnen damit eine werthvolle chronologische Bestimmung für diese Sonettenreihe, die den Freund als innerlich verderbt schildert, und wir sehen daraus, dass Graf Pembroke, wenn er der Gegenstand dieser sehr zweideutigen Huldigungen des Dichters war, schon vor seinem sechzehnten Jahre eines ziemlich schlechten Rufes im Munde der Welt sich erfreut haben muss. — Bemerkenswerth ist ferner, dass in dem Schlusscouplet des S. 96. das Couplet des 36. S. wiederkehrt: *But do not so; I love thee in such sort, as thou being mine, mine is thy good report.* Freilich bezieht sich in S. 36. das *do not so* auf die öffentliche Vertraulichkeit des Freundes mit dem Dichter, die dem Ersteren in den Augen der Welt schaden möchte: in S. 96. geht das *do not so* auf die Schönheit des Freundes, mit der er, wenn er wollte, alle, die ihn anblicken, verführen könnte. Wie man sieht, ist das Couplet in S. 36. besser an seiner Stelle und wahrscheinlich von dort für S. 96. entlehnt. Da nun aber S. 96. nicht wohl von den beiden vorhergehenden Sonetten zu trennen ist, so gilt der oben erwähnte chronologische Fingerzeig auch für diejenige Sonettenreihe, in der S. 36. steht.

Sonett 97–99. Diese Gedichte stehen in keinem Zusammenhange mit den vorhergehenden. Von der sittlichen Verderbniss des Freundes ist keine Rede mehr, sondern nur von der Trennung und Wiedervereinigung, die mit dem Wechsel der Jahreszeiten parallelisirt werden.

Sonett 100–108. Zunächst, in diesem Sonettenkranz, schilt der Dichter seine Muse, dass sie so lange den Freund nicht gefeiert habe und rechtfertigt sodann sein längeres Stillschweigen, das nicht in Erkaltung seinen Grund habe, sondern in der Besorgniss lästig zu fallen; ferner auch damit, dass die Schönheit des

Freundes schöner in seinem Spiegel erscheine, als in den Versen des Dichters. Ein neuer chronologischer Fingerzeig wird in S. 104 dargeboten: der Freund erscheint nach drei Jahren dem Dichter unverändert, obwohl er in der That sich verändert haben mochte. Man müsste also daraus schliessen, falls ein wirkliches Freundschaftsverhältniss hier vorliege, dass Shakespeare dieses Sonett drei Jahre später als frühere gedichtet habe, und man würde sich nur zu wundern haben, dass der Freund auch nach diesen drei Jahren immer noch als derselbe alte „Knabe" auftritt; denn als *sweet boy* wird er in S. 108 angeredet. Aber diese Zeitbestimmung scheint eben nur ein fingirter Zug mehr zu den andern individuellen Zügen, mit denen Shakespeare sein Thema, den Preis des Freundes, variirt hat. Zu diesen Fictionen gehört es auch wohl, wenn in S. 105 der Freund, von dessen Wankelmuth und sittlicher Fäulniss vorher so schlimme Dinge ausgesagt wurden, mit einem Male wieder als das Muster aller Redlichkeit und Beständigkeit gepriesen wird. Uebrigens kehrt, wie die früheren Unsterblichkeitsverheissungen auch in dieser Sonettenreihe der schon vorher einmal behandelte Gedanke wieder, dass die alten Dichter keine solche Schönheit, wie die des Freundes, vor Augen gehabt haben könnten. Nur tritt hier noch die Variation hinzu, dass diese alten Dichter in ihrem Preise einer erlesenen Schönheit den Freund Shakespeare's in prophetischer Ahnung mit den Augen des Geistes vorhergesehen und besungen haben.

Sonett 109—120. Wenn in früheren Sonetten, bald in anklagender, bald in entschuldigender Weise auf Verschuldungen des Freundes und nur einmal, flüchtig und vereinzelt, auf ein Vergehen des Dichters hingedeutet wurde, so bekennt in diesen Sonetten der Dichter, dass er selbst ein Mal dem Freunde untreu geworden. Er spricht von seinen Verirrungen und Abschweifungen, von denen reuig zurückgekommen er jetzt den Werth seines Freundes nur um so höher schätzen lerne. Man sieht, das hier fingirte Verhältniss ist im offenbarsten Widerspruch mit dem vorher fingirten und gestattet keinerlei Anwendung auf dieselben Personen. Während früher der Freund als schlecht beleumundet vor der Welt erscheint, ist es hier der Dichter selbst, dem die Welt das Brandmal der Missachtung auf die Stirn gedrückt hat. Gewiss ist es kritisch besonnener, auch hier wie dort nur eine Fiction, und zwar eine Umkehrung der dort fingirten beiderseitigen Stellungen zu supponiren, als auf diese sonettischen Aussagen hin die voreilige Schlussfolgerung zu gründen, Shakespeare habe jemals seinen Stand als Schauspieler und Schau-

spieldichter, die Basis seines Ruhmes und seines Wohlstandes, als ein solches Brandmal empfunden. Wenn man dergestalt das erste Quatrain von S. 111 wirklich auffasst als ob Shakespeare umsonst von sich sage, wie ein auf das Publikum angewiesener Lebenserwerb habe ihm auch die diesem entsprechenden roheren Sitten anerzogen *(public means which public manners breeds)*, so muss man ebensowohl dem Schlusse desselben Sonettes glauben, dass schon das Mitleid des Freundes genüge ihn von all dieser Schmach zu heilen. — Den hervorgehobenen, auffallenden Widerspruch zwischen früheren Sonetten und diesem versucht das S. 120 dahin zu lösen, dass, wie vorher der Freund sich an dem Dichter, nunmehr der Dichter sich an dem Freunde vergangen habe, beide Theile also jetzt quitt mit einander seien. Man sieht leicht, dass solche Lösung, deren kühle Spitzfindigkeit ohnehin mit dem tieferen Pathos der vorigen Klagen schwer zu reimen ist, wohl auf dem Gebiete der Phantasie, nicht auf dem Boden der Wirklichkeit denkbar ist.

Sonett 121. Ohne alle Beziehung auf den Freund, spricht der Dichter mit Verachtung von dem missfälligen und schadenfrohen Urtheil der Menschen, die in dem Dichter nur ihre eignen Fehler suchen.

Sonett 122. Ein Gelegenheitsgedicht, wie S. 77, und bei ähnlichem Anlasse geschrieben. Der Dichter hat vom Freunde ein Schreibtafelbuch erhalten, das er wieder weggeschenkt hat, weil er des Freundes auch ohne solches Gedächtnisshilfsmittel treu eingedenk bleibt.

Sonett 123—125. Die Liebe des Dichters kennt keinen Wechsel und ist von weltlichen Rücksichten frei. Weitere Beziehungen auf den Freund treten nicht darin hervor, nur das Schlusscouplet des 125. S. deutet auf einen verläumderischen Zwischenträger hin, der vergebens das innige Verhältniss zwischen dem Dichter und dem Freunde zu trüben versucht. *(Hence, thou suborn'd informer! etc.)*

Sonett 126. Ein zwölfzeiliges Gedicht, nicht in der bei Shakespeare sonst üblichen Reimstellung des Sonettes verfasst, sondern in Couplets. Der Freund, hier abermals mit *my lovely boy* angeredet, wird wiederum auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hingewiesen.

Sonett 127. Mit diesem Sonett beginnt Brown das sechste und letzte Capitel des Shakespeare'schen Liebesromans, das er überschreibt: *To his mistress on her infidelity* S. 127—152. Dass der vermeintliche Zusammenhang dieses *Sixth Poem*, wie Brown es nennt, durch eingeschobene Sonette gestört wird, räumt Brown hier zuerst ein, während er bei den vorhergehenden fünf „*Poems*" wunderbarer Weise

lche Einschiebsel, die den vermeintlichen Gedankengang zerreissen,
cht zu entdecken vermochte. Als eingeschobene Sonette bezeichnet
beispielsweise S. 135 und 136. Wir werden aber bald sehen,
ss auch mit der Ausmerzung dieser beiden ein eigentlicher Zu-
mmenhang, der eine Einheit des Tons und der Tendenz bewirken
irde, sich nicht herstellen lässt. Die ganze Einheit und das unter-
heidende Merkmal besteht eben nur darin, dass hier mit Bestimmt-
it ein Weib das vom Dichter behandelte Thema ist. Das Ver-
iltniss nun, in welches sich der Dichter zu dieser Frau setzt, welche
ir ebenso conventionell, wie wir früher von seinem Freunde als
on einer wirklichen Persönlichkeit sprachen, als seine Geliebte be-
eichnen wollen, ist doch ein von dem Verhältnisse zu dem Freunde
resentlich verschiedenes. Es macht sich darin ein sinnliches Ele-
ent geltend, dessen Mangel in den früheren Sonetten mit dazu
eitrug, dass wir schlechterdings uns kein körperliches Bild, keine
estimmte Vorstellung von dem Freunde zu machen wussten. Nur
lessen Schönheit wurde ganz im Allgemeinen gepriesen, ohne ir-
gend einen Zug, der diese Schönheit näher präcisirt hätte, wenn
wir von den höchst vereinzelten und seltenen, gleichfalls sehr all-
gemein gehaltenen, Hindeutungen auf die vornehme Abkunft, auf
len Reichthum und Geist des Freundes absehen. Die ganze Ge-
stalt war und blieb ein Phantasiegebilde ohne spezielle und indivi-
duelle Physiognomie; denn selbst was sonst im Guten wie im
Schlimmen von dem Freunde ausgesagt wurde, das wollte sich, wie
wir sahen, zu einem einheitlichen physiognomischen Gemälde nicht
fügen noch schicken. Die Geliebte tritt uns dagegen schon in
greifbarerer Figur entgegen, und es ist sehr denkbar, dass unserm
Dichter ein solches Wesen wie das geschilderte in seinem bunten
und bewegten Londoner Leben und Treiben einmal in den Weg
gerathen ist. Nur berechtigt uns diese Hypothese noch nicht zu
lem Schlusse, dass auch in Wirklichkeit zwischen Shakespeare und
er Geliebten ein solches unbefriedigendes, ja seelenmarterndes Ver-
hältniss jemals bestanden habe, wie diese Sonette es uns zum Theil
childern. Ich sage geflissentlich zum Theil, denn dieselbe Ver-
chiedenheit des Tons, die wir bei den früheren Sonetten wahrzu-
ehmen hatten, vom tiefergreifenden Pathos der Leidenschaft an
is zum epigrammatisch zugespitzten Antithesenstil und zum elegan-
n Spiel mit Wort und Bildern, dieselben virtuosenhaften Variationen
ber ein gegebenes Thema, werden wir auch in den folgenden
onetten wieder finden. So ist gleich in dem 127. Sonette der
reis der schwarzen Haare und schwarzen Augen der Geliebten in

jener spielenden, spitzfindigen Weise durchgeführt, welche an ähn-liche Stellen in dem Jugenddrama *Love's Labour Lost* erinnert, wo Biron scherzhaft den dunkeln Teint seiner Dame feiert.

Sonett 128. Die Geliebte wird geschildert, wie sie auf dem Tastbrett des sog. Virginals, eines Spinetts, spielt. Der Dichter be-neidet die Tasten, welche der Finger der Geliebten berührt. — Der Anfang des Sonetts *How oft when thou, my music, music play'st* er-innert in seinem Antithesenspiel an den Anfang des 8. S.: *Music to hear, why hear'st thou music sadly?*

Sonett 129. Im schneidendsten Contraste zu dem scherzhaft spielenden Ton der beiden S. 127 und S. 128, steht der gehaltvolle Ernst dieses 129. S. Der Dichter erkennt, jedoch ohne irgend eine Bezugnahme auf die Geliebte, die Verderblichkeit und Nichtigkeit der Wollust, die er mit energischem Pathos verdammt. Nur das Schlusscouplet mit dem Wortspiel von Himmel und Hölle fällt einiger-maassen in den Concettistil zurück und lässt uns bezweifeln, ob es dem Dichter auch mit der vorhergehenden Verdammniss wirklich ein so heiliger Ernst gewesen sei, wie der pathetische Ausdruck uns sonst glauben liesse.

Sonett 130. Eine scherzhafte Verherrlichung seiner Geliebten in demselben Tone galanter Spielerei gehalten, wie S. 128. Dass das Ganze sich nicht auf eine wirkliche Person bezieht, sondern als eine Persiflage der im Sonettenstil einmal zur Verherrlichung der betreffenden Dame herkömmlichen überschwenglichen Metaphern ver-fasst ist, erhellt deutlich genug aus dem Schlusscouplet.

Sonett 131—132. schliessen sich in ihren, aus Shakespeare's Dramen bekannten, Wortspielen mit den verschiedenen Bedeutungen *black* und *fair* an S. 127. Auch die Metapher *mourners*, auf die schwarzen Augen der Geliebten angewandt, kehrt hier wie dort wieder. Die antithetisch witzige Wendung, in welcher der Dichter sich über die Geliebte beklagt, *(In nothing art thou black, save in thy deeds)* verstattet kaum an den Ernst dieser Klage, also an eine wirkliche traurige Lebenserfahrung Shakespeare's zu glauben. Das gegebene Thema von den schwarzen Augen sollte eben nur in sonettischer Weise variirt werden.

Sonette 133—134. Die in einigen früheren Sonetten behandelte Verführung des Freundes durch die Geliebte des Dichters wird hier zu poetischen Anklagen gegen die Letztere verarbeitet. Dem Freunde fällt auch hier die Rolle des edlen Verführten, der Geliebten die der unedlen Verführerin zu. In spitzfindiger Weise wird das Gleich-niss von einer gerichtlichen Bürgschaft des Einen für den An-

ken und dem Verfall der Schuldverschreibung mit allen technischen Ausdrücken der Jurisprudenz durchgeführt, in einer so spitzfindigen Weise wie sie in Wirklichkeit ein in seinen heiligsten Liebes- und Freundschaftsrechten so bitter gekränktes Herz schwerlich wählen würde um seinem Schmerz Luft zu machen. Bemerkenswerth ist in dieser Beziehung, wie viel inniger doch der Ton klingt, den der Dichter in den früheren an den Freund gerichteten Sonetten über dieses ihm widerfahrene Unrecht anschlägt.

Sonett 135—136. Zwei Sonette, in denen das Wortspiel mit *will* und *Will*, einer gewöhnlichen Abkürzung für William, Shakespeare's Taufnamen, todtgehetzt wird. Einen tieferen Sinn oder eine ernstere Meinung wird in diesen Spielereien des Witzes schwerlich Jemand suchen wollen.

Sonett 137. Der Dichter schilt seine Verblendung, die ihn über den notorischen Unwerth seiner verbuhlten Geliebten täuscht. Diejenigen Kritiker, welche das energische Pathos dieser Selbstvorwürfe zu einer autobiographischen Deutung veranlasst hat, werden hier allerdings die bis zur Schamlosigkeit gehende Aufrichtigkeit Shakespeare's bewundern müssen, welche in diesem Sonett der Welt verräth, wie der Dichter sich vergebens bemüht, aus den Netzen einer feilen Buhlerin — denn als solche wird sie deutlich genug charakterisirt — sich los zu winden.

Sonett 138. Der Dichter stellt sich, als traue er der treulosen Geliebten, damit sie ihn für einen unerfahrenen Jüngling halte, obwohl er seine beste Lebenszeit schon hinter sich habe. Das verliebte Alter, sagt der Dichter, hört nicht gern seine Jahre erwähnen. — Nun ist aber dieses Gedicht in die unter Shakespeare's Namen im Jahre 1599 erschienene Gedichtsammlung *The Passionate Pilgrim* aufgenommen, in einer Fassung die deutlich zeigt, dass der von Thorpe gegebene Text der ursprüngliche war. Das Sonett ist also jedenfalls vor 1599 entstanden, also jedenfalls vor dem fünfunddreissigsten Jahre des Dichters, der sich hier als verliebten Alten darstellt — ein Umstand, der allerdings selbst einen autobiographischen Interpreten stutzig machen könnte.

Sonett 139—140. Der Dichter beschwört seine Geliebte, ihre notorische Untreue nicht zu deutlich in seiner Gegenwart zu verrathen und wenigstens in seinem Beisein den Schein zu bewahren, als liebe sie ihn.

Sonett 141—142 schliessen sich an S. 137. Der Dichter schilt sein thörichtes Herz, welches trotz des Widerspruchs aller seiner Sinne und Seelenkräfte von seiner sündigen Liebe nicht ablassen

wolle. Ein in S. 142 neu hinzutretender Zug ist der, dass diese Sündhaftigkeit als eine beiderseitige charakterisirt ist, indem die Geliebte, wie der Dichter, als vermählt dargestellt wird. *(Robb'd others beds' revenues of their rents.)*

Sonett 143. Die treulose Geliebte wird mit einer Hausfrau verglichen, die ihr Kind im Stich lässt, um ein weggelaufenes Küchlein zu erhaschen. Das Kind ist der Dichter, das Küchlein der neue Liebhaber; und der Dichter ist schon zufrieden, wenn nur die Geliebte, nachdem sie des neuen Liebhabers froh geworden, zu ihm zurückkehrt. Wahrlich, eine rührende Bescheidenheit und Genügsamkeit von Seiten Shakespeare's, wenn sie ernstlich gemeint und im Leben praktisch von ihm geübt worden ist! — Im Schlusscouplet kehrt das Wortspiel mit *will* und *Will* aus S. 135—136 wieder.

Sonett 144. Das Verhältniss zwischen dem Dichter, dem Freunde und der Geliebten, das, wo es sonst zum Vorschein kommt, mehr angedeutet als dargestellt wird, erscheint hier in klarer, prägnanter Exposition. Der schöne Freund ist der gute Engel des Dichters, die Geliebte, deren dunkler Teint auch hier erwähnt wird, ist des Dichters böser Engel, der den guten Engel zu verführen und ihn dem Dichter abspenstig machen will. Was von S. 129 gesagt wurde, das gilt auch von diesem: das Pathos der ersten Quatrains liesse an den Ernst des Dichters glauben, wenn nicht die frivolen Zweideutigkeiten des Schlusses (*I guess one angel in another's hell etc.)* verriethen, dass wir es auch hier nur mit einem Spiel der Phantasie und des Witzes zu thun haben. — Da dieses Sonett wie S. 138 im *Passionate Pilgrim* abgedruckt ist, so finden die dort gemachten chronologischen Schlussfolgerungen auch hier ihre Anwendung.

Sonett 145. Eine galante Spielerei mit den Worten *I hate*, die in unerwarteter Weise vervollständigt und zugleich neutralisirt werden, mit dem Zusatze *not you*. Von den übrigen Sonetten weicht dieses wie im Tone, so auch im Verse ab, da es aus vierfüssigen Jamben, nicht aus fünffüssigen besteht.

Sonett 146. Eine Apostrophe an die Seele des Dichters, die für sich selbst und für ihr eignes Heil sorgen soll, nicht für den vergänglichen sündhaften Leib. Eine Bezugnahme auf den Freund oder auf die Geliebte tritt nirgend darin hervor.

Sonett 147—152. Dieselben Klagen und Vorwürfe des Dichters werden in neuen Variationen hier durchgeführt: an ihn selbst gerichtet wegen seiner Blindheit und Schwäche in diesen doch als verderblich und unwürdig erkannten Liebesfesseln; an die Geliebte gerichtet wegen des Missbrauchs, den sie von ihrer über den Dich-

ter erlangten Gewalt macht. Das Pathos dieser energischen Selbstanklagen und Selbstvorwürfe wird einigermaassen beeinträchtigt durch solche obscöne Anspielungen auf die Gewalt des Fleisches, wie sie das 151. Sonett entstellen — Anspielungen wie sie bekanntlich in Shakespeare's Dramen, dem Zeitgeschmacke entsprechend, durchaus nicht selten sind, wie sie aber, mit dieser einzigen Ausnahme, in den Sonetten sonst nicht vorkommen. Die frivole Wendung, welche hier die vorhergegangenen Schilderungen eines Seelenkampfes zwischen dem guten und bösen Princip nehmen, lässt kaum an den Ernst und an die Wahrheit dieses Conflicts als an eine Thatsache in Shakespeare's innerm Leben glauben; sie ist eben nur aus dem Gesichtspunkte einer poetischen Phantasie zu erklären, und auch aus ihm nur zu rechtfertigen.

Sonett 153—154. Diese beiden Gedichte hat selbst Brown nicht seinen autobiographischen sechs *Poems* einzuverleiben versucht. Cupido's Fackel, in das kalte Wasser einer Quelle getaucht, erwärmt dasselbe zu einem heilkräftigen Bade, welches nur unserm Dichter als Patienten nicht frommt. Dieser Stoff ist in beiden Sonetten in etwas veränderter, parallel laufender Fassung behandelt.

---

Hier haben Sie, lieber Freund, meine Analyse der Shakespeare'schen Sonette. Meiner Aufgabe entsprechend musste sie eine stoffliche, kritische sein, keine ästhetische, und ich habe daher wenig Gelegenheit gefunden, meine rückhaltlose Bewunderung für diese Gedichte und für ihre zahlreichen Schönheiten auszusprechen. Lassen Sie mich denn hier noch ausdrücklich hinzufügen, dass ich Alles unterschreibe, was Sie in ästhetischer Würdigung darüber in der Einleitung und in dem Schlusswort Ihrer Uebersetzung hervorheben. Ja, es will mich bedünken, als müsse eine Auffassung, wie die meinige, von der Natur und Bedeutung der Sonette diese wohlbegründete Bewunderung noch steigern, da sie den Menschen Shakespeare nicht in dem zweifelhaften Lichte erscheinen lässt, wie unfehlbar jede autobiographische Deutung thun muss, den Dichter Shakespeare aber in desto hellerem Lichte. Ich erlaube mir als ein hierhergehöriges Resumé alles Vorhergehenden einen Passus aus einer Abhandlung, die ich vor Jahren schrieb, zu citiren (Der Mythus von William Shakespeare. Bonn 1851). „Gewiss sah Shakespeare und seine Zeit in den lyrischen Gedichten keine Beiträge zu seiner Biographie, keine zusammenhängende Bekenntnisse eigner Leiden in Liebe und Freundschaft, sondern zerstreute Blätter, Darstellungen

poetischer Seelenzustände. Dieselbe Fähigkeit, sich tief in alle Gefühle und Situationen wie in selbstempfundene hineinzuversetzen, die wir in Shakespeare's Dramen bewundern, dieselbe Fähigkeit beweist der Dichter in seinen Sonetten, und in dieser Beziehung kann man sie, obgleich lyrisch der Form nach, als wesentlich dramatisch bezeichnen. Sie schildern uns die Liebe, die Eifersucht, die Freundschaft, die Reue, alle die Regungen des menschlichen Herzens in ihrer unmittelbarsten Wahrheit, aber nicht speziell William Shakespeare's Liebe, Eifersucht, Freundschaft und Reue, nicht die Regungen in William Shakespeare's eignem Herzen."

Bonn, im December 1864.

# Christopher Marlowe

## und Shakespeare's Verhältniss zu ihm.

Von

**H. Ulrici.**

Die neue, mit vollständigem kritischen Apparate ausgestattete Ausgabe Shakespeare's, die sog. *Cambridge Edition* von W. G. Clark und W. A. Wright bringt in ihrem fünften Bande, der die drei Theile Heinrichs VI. enthält, einen sorgfältigen Abdruck der ersten Quartausgaben jener beiden alten Stücke, welche dem zweiten und dritten Theile Heinrichs VI. zu Grunde liegen oder, wie der currente Englische Ausdruck lautet: *upon which the Second and Third parts of K. Henry VI. are founded.* Sie führen in den alten Quartausgaben den Titel:

*The First part of the Contention betwixt the two famous houses of Yorke and Lancaster, with the death of the good Duke Humphrey, and the banishment and Death of the Duke of Suffolke, and the tragicall end of the proud Cardinall of Winchester, with the notable Rebellion of Jacke Cade, and the Duke of Yorkes first claime unto the Crowne. London. Printed by Thomas Creed, for Thomas Millington etc. 1594.*

*The true Tragedie of Richard Duke of Yorke and the death of the good King Henrie the Sixt, with the whole contention betweene the two houses Lancaster and Yorke, as it was sundrie times acted by the Right Honourable the Earle of Pembrooke his servants. Printed at London by P. S. for Thomas Millington etc. 1595.*

Die Herren Clark und Wright bemerken in Betreff der Autorschaft der beiden Stücke: sie könnten weder mit Malone's Ansicht, dass dieselben gar nichts von Shakespeare enthielten, noch mit Mr. Knight's Behauptung, dass beide ganz und gar Shakespeare's Werk seien, übereinstimmen; nach ihrer Meinung habe vielmehr Shakespeare nur einen „bedeutenden Antheil an ihrer Composition" gehabt; dafür aber sprächen so viele innere Beweise, dass sie ihren Principien gemäss nicht umhin gekonnt, beide Stücke in ihre Shakespeare-Ausgabe mit aufzunehmen *(Preface p. XII)*.

Dieses *Juste-milieu* bezeichnet den gegenwärtigen Standpunkt der Englischen Kritik in der vorliegenden Frage. In demselben Sinne hat sich früher J. O. Halliwell ausgesprochen (in der von ihm besorgten Ausgabe der beiden Dramen: *The first Sketches of the Second and Third Parts of King Henry VI. London, printed for the Sh. Society, 1843. Preface p. XXXV f.)*, während J. P. Collier und A. Dyce noch der Ansicht Malone's anhängen, und nur über die Frage: wer denn, ausser Shakespeare, der Verfasser der beiden Stücke sein könne, unter sich uneinig sind. Collier (in seiner Ausgabe Shakespeare's I. p. XLIX) will sie Rob. Greene zuschreiben; Dyce dagegen (in seiner Ausgabe von Marlowe's Werken I. p. LX) meint, dass sie, zum grossen Theil wenigstens, von Marlowe herrühren dürften.

Die alte Controverse ist mithin noch keineswegs geschlichtet. Ihre Entscheidung aber ist von hoher Bedeutung für Shakespeare und seine historische Stellung wie für die ganze Literatur-Periode, der er angehört. Denn sind jene beiden alten Stücke nicht von Shakespeare verfasst, hat er gar kein Anrecht an sie, so sind auch die beiden letzten Theile Heinrichs VI. nur in geringem Maasse sein Werk, im Grunde das Eigenthum eines Andern. Dies folgt einfach daraus, dass nicht nur die Composition der beiden alten Stücke, sondern, wie Halliwell richtig bemerkt, mehr als die Hälfte des gesammten Inhalts derselben völlig unverändert oder doch nur mit geringen Abweichungen sich im zweiten und dritten Theile Heinrichs VI. wiederfindet. Die erste Scene z. B., welche dort wie hier den Gang der Handlung einleitet, hat im zweiten Theil Heinrichs VI. 254 Verse; im *First part of the Contention etc.* zählt sie (nach der *Cambridge Edition V., p. 343 ff.)* genau nur 166 Zeilen, davon sind aber mehrere Stellen als Prosa gedruckt, die offenbar ebenfalls (nur verstümmelte) Blankverse sind und die als Verse gedruckt, die Zahl derselben um 8—9 erhöhen würden. Von diesen 174 Versen weichen nur 34 von den entsprechenden Zeilen in Heinrich VI. ab; die

igen sind zum grössten Theil wörtlich aufgenommen. Shake-
are hätte also zu dieser Scene nur etwa 80 Verse neu hinzuge-
t und c. 34 umgeändert oder durch andere ersetzt. Aehnlich ist
s Verhältniss in den meisten übrigen Scenen des Stücks (nur ein
ar erscheinen fast gänzlich umgearbeitet); und noch ungünstiger
llt es sich in der *True Tragedie of Richard etc.*, von der beinah
r gesammte Inhalt, wenigstens alles Wichtige und Bedeutende,
i dritten Theile Heinrichs VI. Aufnahme gefunden hat. Gab es
er einen Dichter, der diese von Shakespeare beibehaltenen Scenen
r beiden alten Stücke schreiben konnte, so war dieser sein Vor-
inger ein so naher Geistesverwandter von ihm, dass Shakespeare
ır seinen Fusstapfen zu folgen brauchte, und dass demgemäss
hakespeare's Stellung zu seiner Zeit, seine Bedeutung für die Ent-
ickelung und Ausbildung des Englischen Dramas ganz anders zu
ıssen sein würde als bisher allgemein geschehen. Denn wie nie-
rig man auch den Werth der beiden alten Stücke taxiren möge, —
as steht fest und ist noch von Niemand geleugnet worden, dass
ie eine ganze Anzahl Stellen und Scenen enthalten, welche dem
enius Shakespeare's so nahe verwandt erscheinen, wie keine andere
is jetzt bekannte dramatische Production seines Zeitalters. —

Unter den älteren Zeitgenossen Shakespeare's sind die aner-
annt ausgezeichnetsten, begabtesten und fruchtbarsten Dramatiker
obert Greene und Kit Marlowe. So weit die dramatische Litera-
ır der Zeit bis jetzt bekannt ist, können sie allein in Betracht kom-
ıen, wenn es sich um die Frage handelt, wem die beiden alten
tücke angehören, wenn sie nicht Shakespeare's Eigenthum sind.
ollier ist, wie bemerkt, geneigt sie Rob. Greene zuzusprechen.
llein mit Recht behauptet A. Dyce, dass „in den beiden alten
tücken Scenen vorkommen von einer Kraft der Conception und des
usdrucks, zu welcher unmöglich weder Greene noch auch Lodge
ler Peele, wie ihre unbestritten ächten Werke zur Evidenz bewei-
n, sich erheben konnten“ (a. O. I., p. LX). In der That, wer
eene's Dramen auch nur flüchtig gelesen hat, wird sich auf den
ten Blick überzeugen, dass er völlig unfähig war, eine Scene wie
B. die Ermordung Heinrichs VI. in der *True Tragedie* zu schreiben:
danken, Diction, Stimmung und Charakteristik, kurz nicht mehr
Alles weichen so völlig vom Stil Greene's ab, dass wohl nur
äusserliche Rücksicht auf die bekannte Stelle in Greene's
*oatsworth of Wit etc.*, die Shakespeare'n des Plagiats beschuldigt,
ı Urtheil Collier's bestimmt und ihn bewogen haben mag, Greene
den Verfasser der beiden Stücke zu erklären. Es bleibt sonach

nur noch Kit Marlowe übrig als der einzige, von dem sie möglicher Weise herrühren könnten. Für ihn stimmt, wie bemerkt, A. Dyce, eine Autorität im Gebiete der Kritik und Literaturgeschichte, deren Gewicht wir keineswegs unterschätzen. Sehen wir also zuvörderst so genau wie möglich zu, ob Marlowe der Verfasser der beiden in Rede stehenden Dramen sein kann.

Marlowe war bekanntlich nur wenige Monate älter als Shakespeare: nach den Ermittelungen Dyce's wurde er am 26. Februar 1564 in der St. Georgs-Kirche zu Canterbury getauft, wahrscheinlich also noch in demselben Monat geboren. Dennoch gehört er zu den Vorgängern Shakespeare's, da es kaum einem Zweifel unterliegen kann, dass sein *Tamburlaine the Great*, wahrscheinlich sein erstes dramatisches Werk, bereits 1586—7 aufgeführt wurde, dass er also zur Zeit als Shakespeare von Stratford nach London übersiedelte, bereits ein bekannter und beliebter Bühnendichter war. Marlowe scheint wie die meisten seiner Genossen ein wüstes Leben geführt zu haben. Alle seine Zeitgenossen wenigstens, deren Stimme bis zu uns gedrungen, urtheilen mehr oder minder ungünstig über seinen Lebenswandel und seine sittliche Haltung, und selbst diejenigen, welche milder und freundlicher über ihn sich äussern, setzen doch stets ihr Urtheil in ausdrückliche Beziehung zu seinem grossen Talente, um gleichsam durch letzteres den Mangel an sittlichem Werth seines Charakters zu decken. Mehrere von ihnen beschuldigen ihn auch des Atheismus und gotteslästerlicher Aeusserungen. Insbesondere fällt schwer in's Gewicht, was sein Freund und Genosse Rob. Greene in dem oben erwähnten Pamphlet über ihn sagt. Hier heisst es: „*Wonder not, — for with thee will I first beginne, — thou famous gracer of tragedians, that Green, who hath said with thee, like the foole in his heart, „There is no God", should now give glorie unto his greatnesse; for penetrating in his power, his hand lyes heavy upon me, he hath spoken unto me with a voyce of thunder, and I have felt he is a God that can punish enemies. Why should thy excellent wit, his gift, be so blinded that thou shouldest give no glory to the giver? Is it pestilent Machivilian policie that thou hast studied? O peevish follie! what are his rules but meere confused mockeries, able to extirpate in small time the generation of mankinde? for if „sic volo sic jubeo", holde in those that are able to command, and if it be lawfull „fas et nefas", to doo any thing that is beneficiall, only tyrants should possesse the earth, and they striving to exceed in tyranny, should ech to other be a slaughterman, till, the mightyest outliving all, one stroke were left for Death, that in one age man's*

*life should end" etc.* Nachdem Greene sodann Mahnungen an Lodge und Peele gerichtet, wendet er sich noch einmal zu Marlowe zurück indem er fortfährt: *„And now returne I again to you three, knowing my miseries is to you no newes; and let me heartilie entreate you to be warned by my harmes Delight not, as I have done, in irreligious oaths, for from the blasphemer's house a curse shall not depart. Despise drunkenness, which wasteth the wit, and makes men all equall unto beasts. Flie lust, as the deathman of the soul, and defile not the temple of the Holly Ghost. Abhorre those epicures whose loose life hath made religion loathsome to your eares, and when they soothe you with tearmst of mastership, remember Robert Greene" etc. (Dyce l. l. I. p. XXVI sq. cf. p. XXXIII sq.)* — Diesen Zeugnissen gegenüber, mit denen die Nachrichten von Marlowe's gewaltsamem Tode bei dem Angriff auf einen verhassten Nebenbuhler (nach Meres) nur zu wohl harmoniren, können wir nicht umhin anzunehmen, dass Marlowe's Gedanken, Gesinnung und Lebensansicht ebenso ausschweifend waren wie seine Sitten und sein Wandel.

Diesem excentrischen, Maass und Gesetz überspringenden Zuge seines Wesens entspricht im Allgemeinen der Charakter seiner dramatischen Dichtungen. Obwohl ich dieselben von neuem aufmerksam durchgelesen habe, mit dem Wunsch ein günstigeres, der Ansicht meines verehrten Freundes Bodenstedt mehr entsprechendes Ergebniss zu gewinnen, so bin ich doch wieder nur zur Bestätigung meines ersten Urtheils gelangt. Marlowe hatte einen kräftigen, feurigen, kühnen Geist, einen energischen, nach hohen Zielen strebenden Willen, einen freien rücksichtslosen Sinn, eine Kraft und Selbständigkeit des Gedankens, die vor keiner Consequenz zurückschreckte, kurz sein Wesen war im Fundamente auf Grösse angelegt: aber sein Herz war, wenn nicht wüst und roh, doch ohne Zartheit und Innigkeit: seinem Gemüthe fehlte jene Tiefe, Stille und Wärme, in der allein die religiösen und sittlichen Regungen keimen und wachsen können; seine Natur neigte zu wilder Leidenschaftlichkeit, zu einer, Sitte und Recht verachtenden Willkühr und Ungebundenheit. Daher wurde ihm das Gewaltige unter der Hand zum Gewaltsamen, das Ausserordentliche zum Unnatürlichen, das Grosse zum Grotesken und Ungeheuren. Daher verkehrt sich ihm das Tragische meist in das Grässliche. Denn nicht der Untergang des menschlich Edlen, Grossen und Schönen an seiner eignen Schwäche und Einseitigkeit bildet ihm den Kern des tragischen Pathos, sondern der vernichtende Kampf mächtiger, aus ihrer Bahn gewichener Kräfte und Triebe,

unbezähmbarer Affecte und Leidenschaften gegen einander. Sein Tamburlaine z. B. athmet in allen Zügen jene Macchiavellistische Welt- und Lebensansicht, welche nach Greene's Andeutungen Marlowe getheilt zu haben scheint: ein völlig maassloses Ringen nach unbeschränkter despotischer Macht und Herrschaft, dem jedes Mittel zum Zweck gerecht ist, bildet die Basis der Action, wird als das des Mannes allein würdige Streben immer wieder gepriesen, beseelt nicht nur den Helden des Stücks, sondern auch alle seine Gegner und Genossen, und führt daher nur zu einem wüsten Kampfe, der beständig sich erneuert bis die grössere Macht Tamburlaine's alle seine Feinde zu Boden geschlagen hat. Und noch entschiedener, wenn auch nach einer andern Richtung hin, tritt dieser Macchiavellismus in seinem „Juden von Malta" hervor: hier spricht es Marlowe im Prolog (den er Macchiavelli in den Mund legt) selber aus, dass diese Lebensansicht die Basis sei, auf welcher das Stück stehe. Der Fall seiner tragischen Helden kann daher höchstens erschüttern und verstören, niemals aber erheben. Diese Helden wie alle seine Charaktere, mit breiten kräftigen Strichen und grellen Farben gezeichnet, verstehen es wohl ihre inneren Seelenzustände, insbesondere ihre heftigen Gemüthsbewegungen klar und energisch auszusprechen; aber sie sind meist nur Affect, nur Leidenschaft; nach dieser Seite hin erscheinen sie übervoll, das Maass läuft fortwährend über, und das beständige Gähren und Schäumen lässt es nirgend zu einer durchgeführten Charakteristik, zu einer feineren Nüancirung ihrer Züge, zu einer stufenweisen Entwickelung und Ausbildung ihrer Charaktere kommen. Die Affecte und Leidenschaften und mit ihnen die Handlungen treten stets fix und fertig hervor; sie sind da, man weiss nicht woher und warum; die handelnden Personen sind von ihnen besessen und handeln ihnen gemäss, nicht weil sie dazu bewogen, nicht weil sie so geworden sind, sondern weil sie ein- für allemal so sind wie sie sind. Der Begriff Pflicht ist ihnen völlig unbekannt; ein Charakter, der von wahrhaft sittlichen Motiven gelenkt und bestimmt würde, findet sich in keinem einzigen der Marlowe'schen Stücke; von einem Kampfe der moralischen Natur des Menschen, moralischer Regungen und Principien mit den sinnlichen Trieben und Gelüsten ist nirgend die Rede; die Leidenschaft, die Begierde beherrscht schlechthin das ganze Getriebe des menschlichen Thuns und Lassens. Kurz die eigentlich sittliche Sphäre des menschlichen Seelenlebens erscheint ganz und gar von Marlowe's Compositionen ausgeschlossen. —

Schon hier, gegenüber diesen allgemeinen Grundzügen von

Marlowe's Wesen und dichterischer Individualität müssen wir die Frage aufwerfen: Kann Marlowe, derselbige Marlowe, den wir aus den ihm unbestritten angehörigen Dramen kennen, Charaktere wie den „guten", pflichtgetreuen, überall nach Selbstbeherrschung ringenden und sie überall bewährenden Herzog von Gloster oder wie den wahrhaft frommen, wenn auch schwächlichen König Heinrich VI. concipirt und in der, wenn auch nur skizzenhaften Zeichnung so ausgeführt haben, wie sie in dem *First Part of the Contention* und in der *True Tragedie* sich uns darstellen? — Ich denke, jeder Unbefangene, der diese Charaktere mit den Hauptfiguren der Marlowe'schen Stücke vergleicht, wird die Frage mit Nein beantworten. Marlowe würde aus dem Herzog von Gloster einen trotzigen, den ehrgeizigen Plänen seiner Gemahlin wenigstens im Stillen zustimmenden, den Besitz der Regentschaft so lange als möglich festhaltenden, — kurz einen Charakter gebildet haben, dem er sein Lieblings-Beiwort „*aspiring*" hätte anhängen können. Marlowe würde Heinrich VI. völlig in den Hintergrund gestellt, nur sein schwächliches, weibisches, unkönigliches Wesen herausgekehrt, ihn — wie seinen Eduard II. — in Klagen und Jammern über sein trauriges Loos sich haben ergehen lassen: höchstens würde er ihm — wie seinem Heinrich von Bourbon (in der *Massacre at Paris*) — ein Paar kühle religiöse Phrasen in den Mund gelegt haben. Jedenfalls muss zugestanden werden, was thatsächlich feststeht, dass die beiden Charaktere, wie sie uns im *First Part* und in der *True Tragedie* vorgeführt werden, in allen Marlowe'schen Stücken nicht ihres Gleichen finden.

Doch ehe wir ein End-Urtheil fällen, gehen wir zuvor auf die einzelnen Dramen Marlowe's etwas näher ein, vergleichen wir sie mit den in Rede stehenden beiden Stücken nicht nur hinsichtlich der Charakteristik, sondern auch in Betreff der Sprache, der Composition, der Entwickelung der Action und namentlich der Behandlung des historischen Stoffes. Es sind bekanntlich sechs oder wenn man die beiden Theile des Tamburlaine doppelt rechnet, sieben Dramen, lauter Tragödien, welche Marlowe mit voller Sicherheit beigemessen werden. Von diesen sechs Stücken kommen indess für unsern Zweck nur vier in Betracht. Zwei von ihnen, die „*Tragicall Historie of Doctor Faustus*" und „*the Tragedie of Dido, Queene of Carthage*" müssen wir von der Vergleichung ausschliessen. Die letztere Tragödie einfach darum, weil es feststeht, dass sie nicht von Marlowe allein verfasst ist, dass vielmehr Th. Nash daran mitgearbeitet oder sie „vollendet" hat, und weil sich schwerlich, wie

Collier meint, der Antheil Marlowe's daran mit einiger Sicherheit bestimmen lassen wird. Dyce wenigstens behauptet, dass dies unmöglich sei (a. O. I, p. XL). Ausserdem ist das Stück offenbar eine Hof-Tragödie, d. h. keine völlig freie, sondern von Rücksichten auf die Königin und den Hofgeschmack vielfach bedingte Dichtung, die eben darum wohl in Geist und Charakter von den übrigen Dramen Marlowe's bedeutend abweicht (wie ich in meinem Buche über „Shakespeare's dramatische Kunst" S. 14 f. näher dargethan habe). *Die Tragicall Historie of D. Faustus* aber besitzen wir leider nicht in derjenigen Gestalt, in welcher sie aus Marlowe's Feder hervorging. Das Stück scheint grossen Beifall gefunden und sich lange auf der Bühne erhalten zu haben. Es wurde zu verschiedenen Zeiten wieder in Scene gesetzt, oder wie man heutzutage sagen würde, neu einstudirt, und demgemäss nach damaliger Sitte auch im Text mit „Zusätzen" versehen. Nach Henslowe's sog. Tagebuche (*Diary*) machte zuerst im Jahre 1597 (December) Th. Dekker und fünf Jahre später 1602 (November) W. Bird und Sam. Rowley von Neuem „*Adicyons*" zu „*Doctor Fostus*" (Dyce I. p. XVII). Die älteste Quartausgabe, die sich erhalten hat, datirt vom Jahre 1604, die zweite von 1616. Beide weichen so bedeutend von einander ab, dass die zweite nicht nur eine Erweiterung, sondern richtiger eine Um- und Ueberarbeitung des Stücks genannt werden muss. Allein auch die erste Ausgabe von 1604 giebt **nicht**, wie Malone noch voraussetzte, den Originaltext Marlowe's wieder. Denn es findet sich darin ein Vers (bei Dyce II. p. 64), der eines Spanischen Doctors „Lopus" (Lopez) Erwähnung thut; dieser aber und seine „*treasonable practices*" wurden, wie Dyce (I p. XVIII) nachweist, erst 1594, also **nach** dem Tode Marlowe's, dadurch bekannt, dass er vor Gericht gestellt und öffentlich hingerichtet ward. Die Ausgabe von 1604 enthält also das Stück ohne Zweifel nur in der Gestalt, wie es mit den Zusätzen von Dekker seit 1597 aufgeführt worden, die von 1616 wahrscheinlich die weitere Ueberarbeitung, welche es durch Bird und Rowley erfahren hatte.[1])

[1]) So vermuthet Dyce, wagt aber nicht diese an sich höchst wahrscheinliche Annahme festzuhalten, weil er in dem alten anonymen Lustspiel *The Taming of a Shrew*, das 1594 gedruckt ist, eine Stelle gefunden hat, die „*a seeming imitation of a line in Faustus*" enthält, und zwar die Nachahmung einer Zeile, die nur in der Ausgabe von 1616 vorkommt, in einer Scene, „von welcher der grunste Neuling in der Kritik auf den ersten Blick erkennen werde, dass sie nicht von Marlowe herrühren könne" (a. O. p. XVIII). Ich sehe meinerseits nicht ein, warum diese Uebereinstimmung einer Stelle im

Dekker gehört zu den begabteren Dichtern der ältern Schule;
ı ihm lässt sich wohl annehmen, dass er sich so weit in den
ist und Stil Marlowe's zu versetzen wusste, um die Harmonie
s Ganzen durch seine Zusätze nicht wesentlich zu stören. Es
daher nicht zu verwundern, dass Malone das Stück in der Ausbe von 1604 für Marlowe's ursprüngliches unverfälschtes Werk
elt: auch heutzutage noch dürfte es der Kritik unmöglich fallen,
e Dekker'schen Zusätze von Marlowe's ursprünglicher Arbeit mit
cherheit auszuscheiden. Nichtsdestoweniger ist wahrscheinlich
ırch diese Zusätze ein charakteristischer Grundzug der Marlowehen Dramen nicht unbedeutend alterirt oder verwischt worden:
ı meine jene skizzenartige Dürftigkeit in der Charakteristik der
ındelnden Personen und insbesondere in der Motivirung der Action,
ıs skeletartige Ansehen, welches die Composition aller seiner
ücke dadurch erhält, dass es die Thaten und Begebenheiten
ısserlich aneinander reiht ohne sie überall genügend aus den Veriltnissen, der Situation und dem Charakter der handelnden Pernen herzuleiten. —

Von den vier Tragödien, die sonach für unsern Zweck allein
Betracht kommen, nehmen die beiden historischen Dramen,
*The troublesome Raigne and lamentable Death of Eduard the Send*" und „*The Massacre at Paris with the death of the Duke of ise*" den ersten Platz ein; „*Tamburlaine the Great*" und „*The mous Tragedie of the Rich Jew of Malta*" können wir nur in zweir Linie berücksichtigen. Denn Marlowe's Tamburlaine ist keinesegs ein historisches Drama. Obwohl der Inhalt an die Person
ıd die Thaten des bekannten Mongolenhelden Tamerlan (Timureck) sich äusserlich anlehnt, so ist doch die Geschichte so willührlich behandelt, interpolirt, umgestellt und umgedeutet, dass das
anze ein wild phantastisches Gepräge erhält und weit von dem
euen, wenn auch poetischen Abbilde der geschichtlichen Wahrheit
ı den historischen Stücken Shakespeare's abweicht. Der „Jude
on Malta" aber hat gar keine geschichtliche Beziehungen: das Leen und Schicksal dieses von leidenschaftlicher Selbstsucht beseelten,

---

lten *Taming of a Shrew* mit einer Zeile in der Ausgabe von 1616 die Wahrcheinlichkeit der obigen Hypothese vermindern oder aufheben soll. Denn
s ist ja keineswegs nothwendig, dass der Verfasser des *Taming of a Shrew*
ene Zeile aus Marlowe's Faust genommen, sie kann ja sehr wohl eine Remiiscenz sein, die von dem alten Lustspiel her im Kopfe Bird's oder Rowley's
ich erhalten hatte und so in ihre Bearbeitung des Faust sich einschlich.

in wildem Grimm gegen seine Verfolger und das ganze Menschengeschlecht entbrannten, von einer wüthenden, des eignen Kindes nicht schonenden Rachsucht beherrschten Juden hat so wenig Verwandtschaft mit dem (im Wesentlichen treuhistorischen) Inhalt der beiden alten Stücke um die es sich handelt, dass von Seiten des Stoffes sich gar keine Vergleichungspunkte darbieten.

Die erwähnten beiden historischen Stücke Marlowe's gehören aller Wahrscheinlichkeit nach zu seinen späteren Arbeiten; sie sind vermuthlich sogar die letzten Dramen, die aus seiner Feder geflossen. In Betreff der *Massacre at Paris* folgt dies schon daraus, dass das Stück mit dem Tode König Heinrichs III von Frankreich, der am 1. August 1589 ermordet ward, schliesst; es kann mithin nicht wohl eher als 1590—91 auf die Bühne gekommen sein. Ausserdem zeigt es im Vergleich mit den übrigen Dramen Marlowe's gewisse Züge einer höheren Reife, einer fortgeschrittenen Entwickelung des Dichters. In noch höherem Maasse treten diese Anzeichen in Eduard II hervor. In beiden Stücken erscheint die Diction zwar nicht ganz frei von jener bombastischen Grosssprecherei, die in Marlowe's übrigen Stücken vorwaltet, doch aber viel ruhiger und gemässigter als im Tamburlaine, im Faust, im Juden von Malta.[1]) Die Charaktere sind zwar in Marlowe'scher Weise gezeichnet, aber sie halten sich doch mehr innerhalb des gegebenen Maasses der menschlichen Natur, sie sind frei von jenen Uebertreibungen und Verzerrungen, denen wir in den übrigen Stücken begegnen. Das tragische Pathos streift nicht mehr so nahe an das Grässliche, das Ganze hat nicht mehr jenes wild romantische Colorit, das den übrigen Dramen eigen ist; und wenn auch die Composition noch immer an den alten Mängeln leidet, so erscheint sie doch wenigstens äusserlich besser gefügt und gegliedert. Collier und Dyce stimmen daher beide für die Annahme, dass diese historischen Dramen Marlowe's und namentlich Eduard II zu seinen späteren Arbeiten zu rechnen seien. — Welches von beiden das ältere, welches das jüngere sei, dürfte sich schwer entscheiden lassen. Wahrscheinlich erschienen beide dicht hinter einander. Indess bin ich doch geneigt, die *Massacre at Paris* für Marlowe's ersten Versuch im Gebiete des historischen Dramas zu halten. Wenn man das Stück, wie es uns in der alten (unda-

---

[1]) Die Worte im Prolog zu diesem Stücke: „*Now the Guise is dead*“, beweisen zwar, dass dieser Prolog nach dem 23. December 1588 geschrieben ist, aber auch, dass das Stück sehr bald nach diesem Datum aufgeführt worden sein muss: sonst hätten jene Worte keinen Sinn. —

aber wahrscheinlich 1595 gedruckten) Quartausgabe erhalten
t Eduard II vergleicht, so wird man finden, dass beide zwar
›ckenes, skizzenhaftes Gepräge tragen, in Eduard II aber
istorische Material doch weit ausführlicher verarbeitet, der
der Ereignisse besser hervorgehoben, die Action in ihrem
bestimmter motivirt erscheint; auch haben die Charaktere
mehr Fleisch und Blut, als ihnen die dürftige, skeletartige
ung in der *Massacre at Paris* giebt. Das letztere Drama
den Eindruck, als sei es rasch und flüchtig hingeworfen,
cht weil der Dichter eine äussere Veranlassung hatte, es so
als möglich auf die Bühne zu bringen. Und diese Verang
mochte in den damaligen politischen Verhältnissen Englands
, in dem eben erst (1588) durch den Sieg über die Spanische
la vorläufig beendeten Kriege mit Spanien, in der Unterstützung
edrängten Huguenotten durch die Königin, in dem lebendigen,
einen Interesse, welches das ganze protestantische England an
Verlauf des blutigen Kampfes um die Existenz der evange-
n Kirche in Frankreich nahm. Für diese Interessen war der
Heinrichs III und die Thronbesteigung Heinrichs IV von höch-
Vichtigkeit. Es liess sich daher mit Sicherheit annehmen, dass
Darstellung der Pariser Bluthochzeit und der ihr folgenden
benheiten, so lange das Gedächtniss derselben noch frisch war,
egste Theilnahme des Londoner Theater-Publicums erwecken
:. Das mochte Marlowe bestimmen, nicht nur diesen Stoff —
ohnehin seiner dichterischen Individualität nahe verwandt er-
it, — zu wählen, sondern ihm auch so rasch als möglich das
atische Gewand umzuhängen. Kein Wunder daher, dass das
nd nicht vollkommen passt, dass es nachlässig und oberfläch-
earbeitet ist. Collier meint zwar, dass die augenfälligen Män-
les Stücks zum Theil auf Rechnung des verstümmelten und
rbenen Zustandes des Textes zu setzen seien, in welchem es
inzige noch vorhandene Quartausgabe uns überliefere. Er hat
ch ein einzelnes Blatt gefunden, auf welchem in alter Hand-
t die kurze Scene der Ermordung Mugeroun's geschrieben steht
velches eine Anzahl Zeilen mehr enthält als sich an derselben
in der alten Quartausgabe finden. Er hält das Blatt für den
einer alten Souffleur-Handschrift, und schliesst daraus, dass
uartausgabe, die wir besitzen, nur eine sog. *piratical edition*
velche den Text nur so wiedergebe, wie er aus dem Munde
chauspieler nachgeschrieben oder von einer flüchtig genomme-
vielleicht unvollständigen Abschrift copirt sei. Allein diese

Annahme erscheint bei genauerer Betrachtung unbegründet; der Zustand des Textes, wie ihn die Quartausgabe liefert, giebt wenigstens keine Veranlassung dazu: die Verse sind im Allgemeinen so gut construirt und abgemessen wie in den meisten Stücken Marlowe's; nirgend finden sich Stellen, in denen — wie z. B. öfter im *First Part of the Contention* — offenbare Blanc-Verse als Prosa gedruckt wären; keine Verwirrung der Scenen, keine Verwechselung der Personen; Schreib- und Druckfehler nicht im Mindesten häufiger als in allen den Dramen, welche in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts gedruckt worden. Auch ist nicht wohl einzusehen, warum das Material zur Herausgabe des Stücks, da dieselbe erst nach Marlowe's Tode erfolgte, auf unrechtmässigem Wege erworben sein sollte. Endlich ist auch noch der Umstand von Erheblichkeit, dass der Herausgeber den Namen des Verfassers auf dem Titelblatt ausdrücklich nennt, was bei einer verstümmelten *piratical edition* nicht leicht ein Buchhändler wagte. Jenes von Collier gefundene Blatt mag daher immerhin der Rest eines alten Souffleur-Buchs sein; aber unter den angegebenen Umständen ist es wahrscheinlich, dass dies Buch das Stück in der Gestalt enthielt die es durch die Zusätze und die Bearbeitung von der Hand eines andern jüngeren Dichters gewonnen hatte. Dyce vermuthet wenigstens, dass es schon 1598, als es nach Henslowe's Tagebuche von Neuem auf die Bühne gebracht ward, solche „*Adicyons*“ erfahren haben dürfte (a. O. I. p. XXI). Was endlich die Annahme Collier's betrifft, dass es im Januar 1593 zum ersten Male aufgeführt worden und daher vermuthlich das letzte dramatische Werk Marlowe's gewesen sei, so stützt sie sich auf einen kurzen Vermerk in Henslowe's Tagebuche (unter dem 30. Januar 1593), welcher wörtlich lautet: „*Rd at the tragedey of the guyes*“ *etc.* und zu welchem am Rande die Buchstaben „*ne*“ (soll heissen *new*) hinzugefügt sind. Allein ob Henslowe mit dem Worte *guyes* den Namen Guise gemeint habe, ist doch höchst zweifelhaft; in späteren Vermerken wenigstens findet sich diese Schreibart nirgend wieder, sondern das Stück wird von ihm „*the Gwisse*“ oder „*the Guise*“ oder auch „*The massacre*“ bezeichnet. Gesetzt aber auch, die „*tragedey of the guyes*“ sei Marlowe's *Massacre at Paris* und das „*ne*“ sollte soviel wie *new* bedeuten, so ergäbe sich doch nur, dass das Stück auf Henslowe's Bühne (von der Schauspielertruppe des Lord Admiral) im Januar 1593 als ein neues zum ersten Mal aufgeführt worden, keineswegs aber dass es nicht von andern Truppen früher gegeben worden sein könnte, z. B. von der Gesellschaft des Grafen Pembroke, welche Eduard II,

oder von der Truppe des Grafen von Nottingham, die den D. Faustus spielte (wie die Titelblätter der erhaltenen Quartausgaben besagen).

Vergleichen wir nun die beiden historischen Dramen Marlowe's, und zwar — da die *Massacre at Paris* doch immerhin der Verstümmelung verdächtig ist — vorzugsweise seinen Eduard II mit dem *First Part of the Contention* und der *True Tragedie*, so wird, meine ich, jeder Unbefangene, der ohne alle Rücksicht auf anderweitige Umstände und Beziehungen nur die Stücke selbst in's Auge fasst, finden, dass in ihnen ein anderer Geist weht. So wie sie uns vorliegen, haben sie zwar ebenfalls etwas Trockenes, Skizzenhaftes; man sieht, der Dichter versteht es noch nicht, den historischen Stoff zu vollem Leben zu erwärmen, die Ueberlieferung zu ergänzen und die geschichtlichen Gestalten mit den feineren Zügen einer prägnanten Individualität auszustatten. Aber mit Marlowe's Eduard II oder gar mit seiner *Massacre at Paris* verglichen, zeichnen sich die beiden Dramen durch Fülle, Lebenswärme und historischen Sinn entschieden aus. Wie lächerlich und unnatürlich ist es z. B. dass in der *Massacre at Paris* (Dyce, II, p. 315), Petrus Ramus im Augenblick des Todes vor dem Herzog von Guise seines gelehrten Streits mit Schecius, dem obscuren Professor von Tübingen, über Aristoteles' Organon erwähnt und sich rühmt, die Grundschrift der Logik in eine bessere Form gebracht zu haben! Wie roh und widerwärtig die Scene zwischen Heinrich III und seiner Mutter! — Und in Eduard II, obwohl hier das tragische Pathos und die ganze Action von der maasslosen Liebe des Königs zu Gaveston ausgeht und abhängt, erfahren wir doch nirgend den Grund, nirgend die Motive dieser Leidenschaft; wir vermögen kaum zu errathen was denn der König in Gaveston's Persönlichkeit so liebenswürdig findet, was ihn so unauflöslich an ihn fesselt. Insofern schwebt die ganze Entwickelung der dramatischen Handlung in der Luft. Wie völlig unmotivirt ferner erscheint das Gebahren dieser aufrührerischen Barone, die erst den König zwingen, Gaveston zu verbannen, dann von der Königin und Mortimer sich bereden lassen, in seine Rückberufung zu willigen, und dem Könige Treue und Gehorsam schwören, aber noch ehe Gaveston heimgekehrt ist, den König ohne allen Grund tödtlich beleidigen und sofort beim ersten Anblick Gaveston's den Streit wieder beginnen, diesen ermüdenden Streit, der — auf der Bühne wenigstens — fortwährend nur in gegenseitigen Schmähungen, Drohungen und Rodomontaden sich äussert! Das Benehmen des Königs, sein

Trotzen auf seine königliche Würde und Gewalt, von der er doch im nächsten Augenblick selber anerkennt, dass sie den Baronen gegenüber völlig machtlos ist (a. O. p. 210), die Art, wie er ohne ersichtlichen Grund die Königin schmäht und unmittelbar nachher auf einen Wink Gaveston's sie wieder um Verzeihung bittet (p. 211), ist so kindisch, dass es einer besondern psychologischen Begründung bedürfte, um es von einem Manne, geschweige denn von einem Könige begreiflich zu finden. Ebenso schwankend, charakterlos, unverständig und unverständlich zeigt sich Kent, der Bruder des Königs, der anfänglich für ihn und Gaveston Partei nimmt, dann plötzlich mit den aufständischen Lords sich verbindet, mit ihnen gefangen, nach Frankreich flüchtet, um mit der Königin den eignen Bruder zu bekriegen, wiederum aber ohne allen Grund andren Sinnes wird, den besiegten König bejammert und seine Gegner verflucht (p. 247 f.). Wie dürftig, nüchtern und effectlos ferner ist die Unterredung des Erzbischofs von Canterbury mit den empörten Baronen, — eine Scene, die, für den Gang der Action von entscheidender Bedeutung, so wenig hervortritt, dass sie den Eindruck einer flüchtigen Nebenscene macht! Wie unvorbereitet und unwahrscheinlich das plötzliche Hinzutreten der Königin, die „in den Wald“ *(forest)* gehen will um ihrem Gram nachzuhängen über die lieblose Vernachlässigung, welche sie von ihrem Gemahl erfährt! Wie nichtssagend, unschicklich und ungeschickt die folgende Scene (p. 178), in welcher Gaveston mit Kent erscheint, aber nur um folgende fünf Zeilen zu sprechen:

> *Edmund, the mighty prince of Lancaster,*
> *That hath more earldoms than an ass can bear,*
> *And both the Mortimers, two goodly men,*
> *With Guy of Warwick, that redoubted knight,*
> *Are gone towards Lambeth: there let them remain.*

worauf beide die Bühne wieder verlassen! Wie unedel und selbst eines Gaveston unwürdig sind die Worte (p. 220), mit denen er die Ankündigung seines Todesurtheils beantwortet:

> *I thank you all, my Lords; then I perceive,*
> *That heading is one and hanging is the other,*
> *And death is all.* —

Das ist die Antwort eines verurtheilten Räubers oder Mörders, nicht aber eines wenn auch noch so unwürdigen Günstlings eines Königs.

Solche Verstösse gegen die Schicklichkeit, gegen die scenische Vertheilung des Stoffes, gegen die Charakteristik der handelnden

Personen und die Motivirung der Action finden sich nirgend in den beiden Dramen, um deren Autorschaft es sich handelt. Im Gegentheil wir begegnen hier nicht nur einer grösseren Mannichfaltigkeit verschiedenartiger Charaktere als in irgend einem Marlowe'schen Stücke, sondern diese Charaktere, wenn auch nur skizzenhaft gezeichnet, sind doch wohl angelegt, naturgemäss concipirt, sprechen und handeln durchaus consequent in Uebereinstimmung mit sich selbst wie mit den Verhältnissen und Umständen, in denen sie sich befinden, und entfalten im Fortschritt der Action immer klarer und bestimmter ihr eigenthümliches Wesen. Auf der gegebenen historischen Basis entwickelt sich die Handlung mit innerer Nothwendigkeit aus den Interessen, Zwecken und Motiven, den Grundzügen, Affecten und Leidenschaften der handelnden Personen. Die Anordnung und Reihenfolge der Scene ist so übersichtlich, dass wir trotz des Reichthums der Begebenheiten den Faden nie verlieren. Sinn und Bedeutung des dargestellten Abschnitts der Geschichte ist zwar noch nicht in voller Klarheit und Fülle erfasst, das Ganze aber verräth doch ein tieferes Verständniss des historischen Stoffes und der ihn formenden Mächte, als Marlowe's Dramen aufweisen. Kurz, Charakteristik wie Composition übertrifft entschieden die Marlowe'schen Leistungen im Gebiete des historischen Dramas.

Gleichwohl müsste Marlowe, wenn er der Verfasser der beiden Stücke wäre, an ihnen gleichzeitig mit seiner *Massacre at Paris* und seinem Eduard II gearbeitet haben. Denn R. Greene schrieb sein oben erwähntes Pamphlet: *A Groatsworth of Wit etc.*, in welchem er einen Vers aus der *True Tragedie* citirt, vor dem 20. September 1592, unter welchem Datum es in den Registern der Stationers eingetragen ist. Um die Mitte dieses Jahres muss also die *True Tragedie* bereits auf der Bühne gewesen sein, wahrscheinlich schon seit einigen Monaten, da Greene doch nur auf ein allgemein bekanntes Stück anspielen konnte, wenn sein Witz Wirkung haben sollte. Jedenfalls ist der *First Part of the Contention*, dessen Fortsetzung nur die *True Tragedie* ist, früher erschienen als letztere. Gesetzt also auch dass diese erst im August 1592 in Scene gegangen sei, so kann doch der *First Part* nicht wohl später als 1591 geschrieben sein, also vermuthlich bald nachdem Marlowe's *Massacre* — wie wir wahrscheinlich zu machen gesucht haben — die Bühne betreten hatte. — Dass derselbe Dichter in derselben Zeit seines Lebens in demselben Gebiete der dramatischen Poesie so verschiedenartige Productionen geliefert haben sollte, wäre jedenfalls eine in der Geschichte der Literatur höchst exceptionelle Erscheinung. —

Die Hauptsache indessen ist, dass in dem *First Part of the Contention* und noch mehr in der *True Tragedie* eine Anzahl Scenen sich finden, von denen — um mit Dyce zu reden —, der grünste Neuling in der Kritik [wenn er nur unbefangen ist] auf den ersten Blick erkennen muss, dass sie unmöglich von Marlowe herrühren können. Man nehme z. B. die Schilderung des Volksaufstandes, den Jack Cade auf Anstiften des Herzogs von York erregte *(Cambridge Edition p. 385 f.)*. Marlowe hat in keinem seiner Stücke das Volk mitspielen lassen; wir finden überhaupt nirgend eine komische Scene; er besass, wie es scheint, keinen Witz und Humor, kein Talent für das Komische, oder in seinem Streben nach dem Grossartigen, Pathetischen verachtete er es und hielt jede Beimischung desselben für eine blosse Störung des tragischen Effects. Die Scene ist daher m. E. so bedeutsam, so entscheidend für die Frage um die es sich handelt, dass ich sie hersetze, damit der Leser — dem vielleicht die beiden alten Stücke nicht zur Hand sind — sich selbst ein Urtheil bilden könne.

*Enter Jacke Cade, Dicke Butcher, Robin, Will, Tom, Harry and the rest, with long staves.*

*Cade. Proclaime scilence.*

*All. Scilence.*

*Cade. I Iohn Cade so named for my valiancie.*

*Dicke* [bei Seite]. *Or rather for stealing of a Cade of Sprats.*

*Cade. My father was a Mortemer.*

*Nicke* [bei Seite]. *He was an honest man and a good Bricklayer.*

*Cade. My mother came of the Bruses.*

*Will* [bei Seite]. *She was a Pedlers daughter indeed and sold many lases.*

*Robin* [ebenso]. *And now being not able to occupie her furd packe, she washeth buckes up and down the country.*

*Cade. Therefore I am honourably borne.*

*Harry* [bei Seite]. *I [ay] for the field is honourable; for he was borne Under a hedge, for his father had no house but the Cage.*

*Cade. I am able to endure much.*

*George* [bei Seite]. *That's true, I know he can endure any thing, For I have seen him whipt two market days togither.*

*Cade. I feare neither sword nor fire.*

*Will* [bei Seite]. *He need not feare the sword, for his coate is of proofe.*

Dicke [ebenso]. *But me thinkes he should feare the fire, being so often burnt in the hand for stealing of sheepe.*

Cade. *Therefore be brave, for your Captain is brave, and vowes reformation: you shall have seven half-penny loaves for a penny, and the three hoopt pot shall have ten hoopes, and it shall be felony to drinke small beere, and if I be king, as king I will be —*

All. *God save your maiestie.*

Cade. *I thanke you, good peoplé, you shall all eate and drinke of my score, and go all in my liverie, and weele [we will] have no writing but the score and the Tally, and there shall be no lawes but such as comes from my mouth.*

Dicke [bei Seite]. *We shall have sore laws then, for he was thrust into the mouth the other day.*

George [ebenso]. *I, and stinking law too, for his breath stinks so, that one cannot abide it.*

*Enter Will with the Clarke of Chattam.*

Will. *Oh Captaine a pryze.*

Cade. *Whose that, Will?*

Will. *The Clarke of Chattam, he can write and reade and caste account, I tooke him setting of boyes coppies, and he has a booke in his pocket with red letters.*

Cade. *Sonnes, hees [he is] a conjurer, bring him hither. Now sir, whate your name?*

Clarke. *Emanuell sir, and it shall please you.*

Dicke. *It will go hard with you, I can tell you, For they use to write that oth top of letters.*

Cade. *And what do you use to write your name? Or do you as auncient forefathers have done, Use the score and the Tally?*

Clarke. *Nay, true sir, I praise God I have been so well brought up, that I can write mine owne name.*

Cade. *Oh he's confest, go hang him with his penny-inckhorne about his necke.*

*Exit one with the Clarke.*

*Enter Tom.*

Tome. *Captaine, Newes, newes, sir Humphrey Stafford and his brother are comming with the kings power, and mean to kill us all.*

Cade. *Let them come, hees but a knight is he?*

Tom. *No, no, hees but a knight.*

Cade. *Why then to equall him, ile [I will] make my selfe knight. Kneele down John Mortemer, Rise up Sir John Mortemer. Is there any more of them that be knights?*

*Tom. I, his brother.*

*Cade.* *He knights Dicke Butcher.*

*Then kneele down Dicke Butcher, Rise up sir Dicke Butcher. Now sound up the drumme —*

U. s. w.

Diese und die übrigen Scenen, in denen Cade und seine Spiessgesellen auftreten, haben eine so offenbare Verwandtschaft mit Shakespeare's humoristischer Auffassung und Schilderung des niederen Volkslebens (z. B. im Julius Cäsar, Coriolan, Heinrich IV, Heinrich V), und finden so gar nicht ihres Gleichen in allen Marlowe'schen Werken, dass sie, wenn nicht von Shakespeare, jedenfalls noch weniger von Marlowe geschrieben sein können. Ebenso Shakespeare'sch und darum ebenso unmarlowe'sch ist die Abschiedsscene der Königin von Suffolk, die Schilderung des Todes des Cardinals von Winchester, und namentlich die Ermordung Heinrichs VI mit dem Monologe („*I am myself alone*" *etc.*) des nachmaligen Richards III. —

Wenn sonach eine unbefangene Kritik die beiden Stücke unmöglich für Marlowe's und noch weniger für Greene's Werke erachten kann, warum denn sollen sie nicht von Shakespeare herrühren können?

Malone war nur consequent, wenn er, der Shakespeare's Antheil an dem *First Part of the Contention* und der *True Tragedie* schlechthin leugnete, ihm auch die drei Theile Heinrichs VI absprach. Hören wir seine Gründe für sein Urtheil. Zuvörderst sollen die Stücke überhaupt zu schlecht, Shakespeare's unwürdig sein. — Wir unsrerseits bestreiten das mit voller Entschiedenheit, und erwarten den Beweis, den weder Malone noch irgend ein andrer Englischer Kritiker bis jetzt geführt hat. Wir behaupten im Gegentheil und glauben es dargethan zu haben, dass diese Stücke als die ersten Versuche eines jungen Dichters in dem so schwierigen Gebiete des historischen Dramas ein eminentes Talent verrathen, und dass nicht nur Heinrich VI, sondern sogar der *First Part* und die *True Tragedie* — abgesehen von dem offenbar verdorbenen Zustande in welchem sie uns überliefert sind, — alle Dramatisirungen historischer Stoffe vor ihnen entschieden übertreffen. — Malone vermisst ferner die sog. *Shakespearian passages*, d. h. jene einzelnen Glanz- und Lichtstellen, in denen der Genius Shakespeare's sozusagen aufflammt und seine Kraft wie in zuckenden Blitzen entladet. — Wir haben auf einige solcher Stellen (z. B.

s berühmte „*I am myself alone*") hingewiesen. Indess finden sie h hier allerdings seltener als in andern (spätern) Werken Shakeeare's. Allein dies erklärt sich einerseits daraus, dass die in ede stehenden Dramen im Ganzen treu der Geschichte folgen, und er geschichtliche Stoff, gänzlich arm an grossen gehaltvollen Chaakteren wie an ethischen Motiven und bedeutenden Zielpunkten, enig Gelegenheit bot zu einem höhern Gedankenfluge; andrerseits araus, dass auch der Genius nicht rein aus sich selbst strahlt und unkelt, sondern der Schule, der Entwickelung und Bildung bedarf, Shakespeare aber diese Bildung erst in London sich erwerben und doch gleichzeitig um des Lebens Nothdurft willen sein Talent in eignen Arbeiten so gut wie möglich zu verwerthen suchen musste. In Goethe's „Mitschuldigen" und der „Laune des Verliebten" wird man ebenfalls wenig oder nichts von jenen Blitzfunken des Genies entdecken, wie sie in seine späteren Dichtungen reichlich eingestreut sind. — Malone bezeichnet demnächst einige einzelne Abweichungen von der historischen Wahrheit als „unshakespeare'sch", und urgirt besonders, dass im ersten Theile Heinrichs VI ein Paar Widersprüche gegen den zweiten und dritten und gegen Heinrich V, im dritten Theil zwei historische Abweichungen von Richard III vorkommen. Diesen Einwand indess widerlegt Malone selber, indem er an andern Orten nachweist, dass Shakespeare solche Widersprüche und Abweichungen in allen seinen Stücken sich erlaubt hat (*S. Reed's Shakespeare T. XIV., p. 224 f. 236 f.*).

So bleibt von allen Gründen Malone's nur noch die Sprache und Versbildung übrig. Und in diesem Punkte hat Malone vollkommen Recht. Es ist richtig, dass die Diction in diesen Stücken obsoleter, der Rhythmus der Verse prosaischer, auch die Reime seltener sind als in den übrigen und selbst in den älteren Dramen Shakespeare's; oder wie Dyce (in seiner Chronologie der Shakespeare'schen Stücke) allgemeiner sich ausdrückt: sie sind geschrieben „*in the manner of an older school.*" Allein diese Thatsache, weit entfernt die Unächtheit der Stücke zu beweisen, spricht vielmehr entschieden für ihre Aechtheit. Wir haben oben dargethan, dass der *First Part of the Contention* spätestens 1591 auf die Bühne gekommen sein muss. Die beiden Stücke, die Grundlagen des zweiten und dritten Theils Heinrichs VI, und also unzweifelhaft auch der erste Theil dieser Trilogie gehören mithin, wenn sie von Shakespeare herrühren, jedenfalls zu seinen älteren Arbeiten; sie waren unzweifelhaft seine ersten Versuche im Gebiet des historischen Dramas, und folgten vermuthlich ziemlich unmittelbar auf Titus Andronicus,

mit dem sie nicht nur in Geist und Charakter, sondern au
Sprache und Versbau Aehnlichkeit haben. Nun wäre es docl
streitig weit mehr zu verwundern und gäbe weit gegründeterei
lass zu Zweifeln, wenn der junge Shakespeare, der, wie gesag
London seine Lehrzeit durchzumachen hatte, in seinen histoi
dramatischen Erstlingswerken sich nicht an die besten und be
testen Muster seiner Zeit angeschlossen, nicht in der Maniei
älteren Schule, die er vorfand, geschrieben hätte. Jeder Ke
würde ein Gemälde von Raphael, das, obwohl angeblich um
bereits entstanden, nichts von Perugino's Manier, sondern die K
zeichen des ausgebildeten Raphaelischen Stils an sich trüge,
Bedenken für unächt erklären. Wie Perugino das Vorbild Raph
so waren ohne Zweifel Marlowe und Greene, um 1590 die be
testen Theaterdichter, diejenigen Meister, an denen der junge
kespeare sich bildete. Und in der That zeigt Titus Andronicu
dessen Shakespeare'schen Ursprung jetzt Niemand mehr bezweife
mehr noch als die in Rede stehenden Stücke eine innere Verw
schaft mit Marlowe's Manier. Allerdings tritt diese Verwandtsc
diese Anlehnung an die „ältere Schule“ im *First Part of the*
*tention*, der *True Tragedie* und den drei Theilen Heinrichs VI
mer noch in stärkeren Zügen hervor als in den übrigen Stü
welche neben Titus Andronicus allgemein für Jugendarbeiten Sh
speare's gelten. Dies erklärt sich indess einfach daraus, dass
übrigen Stücke aus der ersten Periode von Shakespeare's dicl
scher Thätigkeit (der Liebe verlorene Mühe, die Komödie de
rungen, die beiden Edelleute von Verona, Ende gut Alles gut) L
spiele waren, für welche der junge Shakespeare keine so anerk
ten und nachahmenswerthen Muster vorfand wie an Marlowe fü
Tragödie und das historische Drama. Auch mochte gerade der
stand, dass sie so eng an die ältere Schule sich anschliessen
daher zum Theil auch deren Mängel an sich tragen, dazu mitwi
jenen Stücken ihr alterthümliches Gepräge zu erhalten. Nacl
Shakespeare den *First Part* und die *True Tragedie* in den zw
und dritten Theil Heinrichs VI. umgearbeitet und den ersten '
hinzugefügt hatte (was schwerlich später als 1592—93 gesc
mochten die Stücke, tief in den Schatten gestellt durch Richar
Richard II, Heinrich IV, Heinrich V und die übrigen historis
Dramen Shakespeare's, auf der Bühne nicht mehr ziehen; Sh
speare mochte daher weder äusserlich noch innerlich Veranlas
finden zu jenen „*Adicyons*“ und Ueberarbeitungen, wie sie
Neu-einstudiren eines Stücks damals gebräuchlich waren und

er sie ohne Zweifel seinen meisten Arbeiten aus der ersten Hälfte seiner dichterischen Laufbahn zu Theil werden liess. Darum vielleicht giebt es auch keine Quartausgabe von den drei Theilen Heinrichs VI, noch finden sich die Stücke in den Stationers-Registern eingetragen. Auf Shakespeare's Bühne ruhten sie wahrscheinlich bis zu seinem Tode, während die ersten Entwürfe, der *First Part* und die *True Tragedie*, welche irgend wie in den Besitz der Truppe des Grafen Pembroke gekommen waren, auf dieser tiefer stehenden Bühne noch zuweilen aufgeführt wurden und bei deren Publikum noch immer Anklang finden mochten.

Der zuletzt erwähnte Umstand führt uns zur Erwägung der äussern Gründe für und wider den Shakespeare'schen Ursprung der in Rede stehenden Dramen. Was nun zunächst die drei Theile Heinrichs VI betrifft, so sind sie äusserlich so gut und fest beglaubigt wie irgend ein andres Drama Shakespeare's. Heminge und Condell haben sie unbedenklich und unbedingt in ihre Ausgabe der Shakespeare'schen Werke (die bekannte Folio von 1623) aufgenommen, während sie doch leicht in einer Note ihre Zweifel äussern oder bemerken konnten, dass die Stücke nur von Shakespeare umgearbeitet seien. Heminge und Condell waren die Freunde und Genossen Shakespeare's, für die er in seinem Testamente kleine Summen aussetzte um ihnen Ringe zu kaufen; sie hatten Jahrzehnte lang mit ihm zusammen und ohne Zweifel auch in seinen eignen Stücken auf derselben Bühne gespielt; sie konnten und mussten also von seinen Arbeiten genaue authentische Kunde haben. Sie verfuhren auch offenbar keineswegs leichtsinnig und unbedacht bei der Sammlung des Stoffs für ihre Ausgabe. Denn sie nahmen nicht nur keines jener Stücke auf, denen es klar an der Stirn geschrieben steht, dass Shakespeare keinen Theil an ihnen hatte (obwohl einige von ihnen, z. B. *Sir John Oldcastle* und *The London Prodigal,* bei seinen Lebzeiten und mit seinem vollen Namen auf dem Titelblatt im Druck erschienen waren), sondern sie liessen auch Dramen weg, welche — wie der Perikles und das Trauerspiel in Yorkshire — höchst wahrscheinlich (auch nach dem Urtheil ausgezeichneter Englischer Kritiker) von Shakespeare herrührten und ebenfalls schon bei seinen Lebzeiten ihm öffentlich beigelegt wurden, vielleicht weil sie doch über den Ursprung derselben zweifelhaft waren, vielleicht auch bloss weil sie dieselben, wie Troilus und Cressida, nur vergessen hatten (das eine ist offenbar ein sehr frühes Jugendwerk Shakespeare's, das andere nur ein rasch hingeworfenes Gelegenheitsstück). — Wir dürfen ferner nicht unbemerkt lassen, dass der

zweite und dritte Theil Heinrichs VI in der Folio-Ausgabe von 1623 den Titel führen: *„The second Part of King Henry the Sixt with the death of the Good Duke Humfrey“*, und *„The third Part of King Henry the Sixt with the death of the Duke of Yorke“*, — dass also die Titelangaben des *First Part of the Contention* und der *True Tragedie* zum Theil wenigstens in den Titel der beiden Shakespeare'schen Stücke mit aufgenommen erscheinen, — was, denke ich, wiederum darauf hinweist, dass auch jene beiden alten Stücke für Shakespeare's Arbeiten galten. — Dazu kommt endlich, dass Shakespeare selbst für seine drei Theile Heinrichs VI ausdrücklich Zeugniss ablegt. Im Epilog zu Heinrich V sagt er:

> *Henry the Sixth, in infant bands crown'd King*
> *Of France and England, did this king succeed;*
> *Whose state so many had the managing,*
> *That they lost France and made his England bleed:*
> *Which oft our stage hath shown; and, for their sake*
> *In your fair minds let this acceptance take.*

Der Plural *„their“* beweist zugleich, dass es mehrere Stücke waren, in denen die Regierung Heinrichs VI dem Publikum vorgeführt worden war; denn dass *„their“* auf diejenigen sich beziehen solle, welche „Frankreich verloren und England bluten machten“, wird doch wohl Niemand behaupten wollen. Nicht also nur den ersten Theil, [illegible] den ihm Collier lassen will, — sondern alle drei Theile Heinrichs VI erklärt hier Shakespeare für sein Eigenthum. Denn es wäre doch mehr als sonderbar, wenn er eine günstige Aufnahme für seine Dichtung in Anspruch nehmen wollte, weil [illegible] das Werk eines Andern dem Publikum gefallen habe, oder was dasselbe ist, wenn er auf eine Dichtung verweisen wollte, die [illegible] sein Werk gewesen. Gesetzt aber auch, [illegible] Shakespeare spreche hier nicht in seinem, sondern im Namen der ganzen Bühne und Bühnenverwaltung, so wäre es doch ebenso seltsam, wenn gerade auf solche Stücke, die [illegible] einer andern Truppe angehört hätten, Bezug genommen würde, um für ein neues Stück der Shakespeare'schen Gesellschaft das Wohlwollen des Publikums zu [illegible].

Sonach aber ergiebt sich m. E., dass auch derjenige Umstand, den man [illegible] gegen Shakespeare's Autorschaft des *First Part of the Contention* und der *True Tragedie* geltend gemacht hat, [illegible] Auf dem Titelblatt der alten Quart-

usgaben des letzteren Stücks ist die Bemerkung hinzugefügt. *„as t was sundry times acted by the Right Honourable the Earle of Pembrooke his servantes.“* Da beide Stücke so eng zusammenhängen, so wurde wahrscheinlich nicht nur die *True Tragedie*, sondern auch der *First Part* von der Truppe des Grafen Pembroke gegeben, obwohl hier in den vorhandenen Drucken die Bühne, auf der es gespielt worden, nicht genannt ist. Nimmt man nun an, dass beide Dramen von Marlowe oder irgend einem andern Dichter herrührten, so folgt unweigerlich, dass Shakespeare sich dieser fremden Stücke irgendwie bemächtigt haben musste, um sie in den zweiten und dritten Theil seines Heinrichs VI umzuarbeiten und im Globus oder Black Friars zur Aufführung zu bringen. Unter den damaligen Verhältnissen, da jedes von einer Theatergesellschaft zur Aufführung angenommene Stück in das Eigenthum derselben überging, war es meist nur *per fas et nefas* möglich in den Besitz eines einer andern Bühne angehörigen Dramas zu gelangen, besonders wenn dasselbe Beifall fand und „zog.“ Und zu einer solchen Verletzung des Eigenthums sollte Shakespeare auch nur die Hand geboten haben? ja er sollte sogar so weit gegangen sein, dass er die vielleicht gestohlenen Stücke nur mit Zusätzen versehen und sie nachher, andeutungsweise wenigstens, für seine Arbeit erklärt hätte?! Nach Allem, was wir von Shakespeare's sittlichem Charakter wissen, wäre eine solche Unterstellung eine Beleidigung des grossen Dichters. Es ist, so viel mir erinnerlich, überhaupt kein Beispiel bekannt, dass die Shakespeare'sche Schauspielergesellschaft, die Truppe des Lord Chamberlain, die später König Jacob in seine Dienste nahm und die unter ihren zahlreichen Rivalen eine in jeder Beziehung hervorragende Stellung behauptete, sich jemals eines solchen Raubes fremden Guts schuldig gemacht habe. Wohl aber wissen wir, dass umgekehrt eine Anzahl Shakespeare'scher Dramen auch auf andern Bühnen aufgeführt worden. Denn es steht urkundlich fest, dass Alleyn, der ausgezeichnetste Schauspieler der Truppe des Lord Admirals, den Lear, den Pericles, Heinrich VIII, Romeo und Othello gegeben hat. Die Gesellschaft des Lord Admirals stand längere Zeit unter der Leitung Henslowe's, und spielte (nach dessen Tagebuch p. 35.) 1594 mit der Truppe des Lord Chamberlain's zusammen auf dem Theater von Newington Butts. Mit demselben Henslowe stand aber auch die Truppe des Grafen Pembroke in Verbindung; wenigstens bemerkt er unter dem 23. October 1597 (p. 103), dass er für die Leute des Lord Admirals und die des Grafen von Pembroke das Manuscript eines neuen Stücks gekauft

und mit 40 Shilling bezahlt habe. Warum also sollte nicht auch der *Fir*
*Part of the Contention* und die *True Tragedie*, mit Recht oder Unrech
in den Besitz der Truppe des Grafen Pembroke gekommen sein? Di
Möglichkeit des rechtmässigen Erwerbs bleibt ja immer offen; wahr
scheinlicher indess ist der unrechtmässige Erwerb: das bezeugt der Zu
stand, in welchem beide Stücke in den alten Ausgaben uns überliefer
sind. Danach kann es unmöglich weder die Handschrift ihres Verfas
sers noch das ursprüngliche Bühnenmanuscript gewesen sein, das den
Drucke zu Grunde gelegen. Denn es finden sich zahlreiche Stellen
welche, wie schon bemerkt, vom Dichter offenbar in Blancversen ge
schrieben, doch (wegen Verstümmelung der Verse) als Prosa gedruck
sind, und umgekehrt Stellen wie z. B. die oben angeführte Scen
J. Cade's und seiner Spiessgesellen, die in Prosa verfasst, in Vers
form gedruckt erscheinen, ausserdem viele Zeilen, in denen irgen
ein Wort ausgelassen und dadurch der Vers verdorben ist, andre
namentlich wo mehrere Eigennamen hinter einander genannt wer
den, die völlig corrumpirt sind. Andrerseits können die Stücke abe
auch nicht bloss aus dem Munde der Schauspieler nachgeschriebe
sein. Denn eine grosse Anzahl von Versen stimmt vollkommen ge
nau mit den entsprechenden Zeilen im zweiten und dritten The
Heinrichs VI überein. Wir müssen mithin annehmen, dass der
Drucker eine flüchtige, ungenaue und schlechtgeschriebene Copie de
Originalmanuscripts vorgelegen hat, und diese dann nach willkühr
licher Ergänzung der Lücken und unleserlichen Stellen in der ge
bräuchlichen nachlässigen Weise gesetzt und gedruckt worden is
Die Abschrift wird nur darum so ungenau und fehlerhaft ausgefal
len sein, weil sie dem Originalmanuscript eben nur abgestohle
worden.

Aber, wird man einwenden: R. Greene beschuldigt ja in de
bekannten Stelle seines erwähnten Pamphlets den jungen Shake
speare ausdrücklich, dass er sich „mit fremden Federn geschmück
habe;" und diese Behauptung kann doch nicht wohl ohne alle
Grund gewesen sein. — Wir vermögen zwar nicht einzusehen, wa
rum die Beschuldigung Greene's nicht möglicher Weise doch jede
haltbaren Grundes ermangelt haben könnte. Chettle wenigstens, de
Herausgeber des von Greene verfassten aber erst nach seinem Tod
veröffentlichten Pamphlets, gegen dessen Anklagen Marlowe un
Shakespeare, wie es scheint, protestirt und reclamirt hatten, erklä
(in einem Vorwort zu seinem *Kind-Harts Dreame etc.)* ausdrücklic
dass es ihm leid thue, die Stelle gegen Shakespeare in Greene
Schrift nicht gestrichen zu haben, indem er sich nicht nur selbst vo

Shakespeare's anständigem Benehmen und ausgezeichneten Fähigkeiten überzeugt habe, sondern auch verschiedene achtbare Männer *(divers of worship)* ihm dessen Rechtschaffenheit und Ehrenhaftigkeit *(his uprightness of dealing which argues his honesty)* bezeugt hätten (Dyce I. p. XXXV.). Chettle also hatte offenbar die Ueberzeugung gewonnen, dass die Behauptung Greene's unwahr oder doch unzuverlässig, unbewiesen, resp. übertrieben sei. Indess, Greene möge immerhin einigen Grund zu seiner Anklage gehabt haben, so folgt doch aus seinen Worten in Betreff der uns beschäftigenden Frage m. E. das gerade Gegentheil von Dem, was man daraus gefolgert hat. Die Worte finden sich in Greene's *Groatsworth of Wit etc.* in demselben Zusammenhange, aus welchem wir oben bereits die auf Marlowe bezügliche Stelle citirt haben. Nachdem er seinen Genossen (Marlowe, Lodge und Peele) zu Gemüthe geführt hat, dass sie von Allen, die jetzt bewundernd auf sie schauten, ebenso gut verlassen werden könnten wie er selbst, fährt er fort: „*Yes, trust them not; for there is an upstart crow, beautified with our feathers, that, with his „Tygre's heart wrapt in a player's hyde,“ supposes hee is as well able to bombast out a blanke-verse as the best of you, and being an absolute Johannes-factotum, is in his owne conceit the only Shake-scene in a country*“ (Dyce I. p. XXVIII.). Inhalt und Form dieser Worte beweisen zunächst, dass sie aus einer gehässigen, von Neid und Missgunst getrübten Stimmung hervorgegangen sind und mithin keineswegs volles Vertrauen verdienen. Sie beweisen ferner, dass Shakespeare, obwohl noch jung *(an upstart crow)*, doch bereits zur Zeit ihrer Abfassung (Mitte 1592) in hohem Ruf und Ansehen als dramatischer Dichter gestanden und in allen Gebieten des Dramas als ein besonders fruchtbarer, geschickter und anstelliger Dichter *(an absolute Johannes-fac-totum)* sich hervorgethan haben musste. Unter den verschiedenen Arten von Stücken, die damals gepflegt und beliebt waren, nahm aber das historische Drama (die sog. *Historie*) eine bedeutende Stelle ein. Shakespeare muss also damals bereits auch historische Stücke geschrieben und auf die Bühne gebracht gehabt haben. Welches waren diese Stücke? Greene bezeichnet sie uns so bestimmt und deutlich, dass kein Zweifel darüber sein kann. Denn die Worte: „*with his Tygre's heart wrapt in a player's hyde,*“ citiren — offenbar in satirischer Absicht — einen Vers aus der *True Tragedie*, der dort, dem Herzog von York in den Mund gelegt, auf die Königin sich bezieht und wörtlich lautet: „*Oh Tyger's hart wrapt in a woman's hide*“ *(Cambridge Edition p. 420)*. Eben

so lautet er im dritten Theil Heinrichs VI. Das Citat ist sehr gut gewählt. Es beweist in der That, dass Shakespeare wohl befähigt war „*to bombast out a blanke-verse*“ so gut wie Marlowe, Peele oder Lodge. Denn nicht nur der Vers selber, sondern die ganze Rede York's, aus der er entlehnt ist, zeigt noch deutlich die Spuren jener bombastischen Sprachbildung, welche die Schule Marlowe's charakterisirt und welche der junge Shakespeare, wenn auch in gemässigter Form, sich angeeignet hatte. Dagegen verliert das Citat nicht nur alle Pointe, sondern allen Sinn und alle Bedeutung, wenn es nicht aus einem Shakespeare'schen, sondern aus einem Stücke Marlowe's oder Greene's entnommen wäre. Dennoch soll nach Englischer Ansicht jener Vers gerade beweisen, dass die *True Tragedie* nicht von Shakespeare herrühre. Eine solche Verkehrtheit, wenn sie nicht auf den ersten Blick einleuchtet, lässt sich nicht widerlegen: denn sie bekundet nur, dass das Vorurtheil blind und dass Kritik und Exegese nicht gerade die starke Seite der Engländer ist. Ich mache daher nur noch darauf aufmerksam, dass Greene, der gegen Shakespeare offenbar nicht eben freundlich gesinnt war, sicherlich noch ganz anders aufgetreten wäre, wenn er ihm hätte vorwerfen können, dass er sich ganze Stücke, die ursprünglich von ihm selbst oder einem seiner Freunde ausgegangen, angeeignet habe — ein Raub, den doch in der That Shakespeare begangen hätte, wenn der *First Part of the Contention* und die *True Tragedie* nicht sein Werk, sondern von ihm nur zum zweiten und dritten Theil Heinrichs VI benutzt und verwendet worden wären! Ein solcher Raub wäre selbst unter den damaligen Verhältnissen unerhört gewesen. Denn es ist uns kein Beispiel bekannt, dass ein fremder Dichter Zusätze und Veränderungen vorgenommen hätte an einem Stücke, dessen Verfasser noch am Leben war. In solchen Fällen war es ja offenbar nicht nur gerecht und billig, sondern auch zweckdienlicher und Erfolg versprechender, dass dem Verfasser selbst die Ueberarbeitung des Stücks aufgetragen ward. Die Worte: „*beautefied with our feathers*,“ möge der Vorwurf begründet oder unbegründet sein, können mithin nur bedeuten, — was ohnehin ihr natürlicher Sinn ist, — dass Shakespeare einzelne Schlagwörter, Phrasen, Metaphern, vielleicht auch einmal eine einzelne Zeile, aus Greene's oder Marlowe's Stücken geborgt habe. Und in der That weist Dyce (I. p. LXII.) eine geringe Anzahl von Versen im *First Part* und der *True Tragedie* nach, welche mehr oder minder Aehnlichkeit haben mit Stellen in Marlowe's Eduard II und daher von einem eigen- und eifersüchtigen Autor als gestohlenes Gut bezeich-

net werden konnten. Freilich ist es, mir wenigstens, zweifelhaft, ob Eduard II nicht erst nach dem *First Part* und der *True Tragedie* erschienen ist, und ob daher nicht der Spiess umzukehren und Marlowe des Federdiebstahls zu beschuldigen sein dürfte. Indess dem sei wie ihm wolle, immer haben wir an Greene's Zeugniss einen neuen Beweis, dass Shakespeare der Verfasser des *First Part* und der *True Tragedie* war.

Endlich sind noch ein Paar Umstände zu erwähnen, welche zwar nicht eben schwer in's Gewicht fallen, doch aber nicht ohne Bedeutung sind. Die beiden Stücke um die es sich handelt, erschienen zuerst im Druck 1594 und 95 und wurden im Jahre 1600 neu aufgelegt. In allen diesen Ausgaben ist der Name des Autors nicht genannt. Marlowe war 1594 bereits verstorben; wäre er der Verfasser gewesen, so ist nicht einzusehen, warum sein berühmter Name verschwiegen worden wäre, während er doch auf den alten Ausgaben seines Faust, obwohl sie die von fremder Hand hinzugefügten „*Adicyons*" enthalten, genannt ist. Shakespeare dagegen lebte bekanntlich bis 1616; er also konnte reclamiren gegen die Veröffentlichung eines Werks von ihm, in dessen Besitz der Herausgeber auf unrechtmässigem Wege gelangt war und das der Druck nur verhunzt und verdorben wiedergab. Diese Möglichkeit fiel nach seinem Tode weg; und, siehe da, im Jahre 1619 erschien in der That eine neue Ausgabe der beiden alten Stücke mit Shakespeare's vollem Namen auf dem Titelblatte und vermehrt durch Zusätze aus dem zweiten und dritten Theil seines Heinrichs VI (vergl. Halliwell a. a. O. p. XVII f.). Dies neue Zeugniss wird endlich noch durch eine Notiz verstärkt, die in den Registern der *Stationers Cōmpany* sich findet. Hier ist unter dem 19. April 1602 folgender Vermerk eingetragen: „*Thom. Pavier: By assignment from Th. Millington* (dem Herausgeber der Drucke von 1594—95 und 1600) *salvo jure cujuscunque, the 1st and 2nd parts of Henry VI, II books.*" (Halliwell p. VII). Es sind offenbar unsere beiden alten Stücke gemeint, von denen das erste ja stets als *the first Part of the Contention* bezeichnet ist und die beide von demselben Th. Pavier in der erwähnten Ausgabe von 1619 unter dem Titel: „*The whole Contention betweene the two Famous Houses etc.*" zusammengefasst wurden. Dass sie hier als der erste und zweite Theil Heinrichs VI bezeichnet sind, beruht wohl schwerlich auf einem blossen „*mistake*", wie Halliwell meint. Wahrscheinlich vielmehr waren seit längerer Zeit die drei Tragödien Shakespeare's unter ihren späteren Titeln vielfach auf den Theatern gespielt worden, und da es Herrn Pavier

wohlbekannt war, dass auch der *First Part of the Contention* u[n]
die *True Tragedie* ursprünglich von Shakespeare herrührten und
den zweiten und dritten Theil seines Heinrichs VI verarbeitet ware
so hatte er sich kurz gefasst und die beiden Stücke statt als *first a[nd]*
*second parts of the Contention betweene etc.*, kurzweg als ersten u[nd]
zweiten Theil Heinrichs VI bezeichnet. —

Ueberblicken wir nun die Reihe der innern und äussern Gründ[e]
welche für die Aechtheit der drei Theile Heinrichs VI und dan[n]
für den Shakespeare'schen Ursprung des *First Part of the Conten-*
*tion* und der *True Tragedie* sprechen, so ist es nicht zu verwunder[n]
dass endlich auch das Vorurtheil der Englischen Kritiker, trotz se[i-]
ner ächt englischen Zähigkeit, zu weichen beginnt und sie de[m]
deutschen Urtheil, das längst (seit Schlegel und Tieck) für die Aech[t-]
heit der Stücke sich entschieden hat, beizutreten anfangen. Ch. Knig[ht]
hat sich bereits bekehrt; und die Ansicht Halliwell's, der die Herau[s-]
geber der *Cambridge Edition* zustimmen, können wir nur für ein[en]
verdeckten Rückzug oder für ein blosses Uebergangsstadium vo[m]
Falschen zum Richtigen erachten. Denn wenn sie der Meinung sin[d]
dass der *First Part* und die *True Tragedie* zwar ursprünglich eine[m]
andern Dichter angehören, aber von Shakespeare umgebildet, ve[r-]
bessert, vermehrt seien, ohne doch auch nur vermuthungsweise a[n-]
geben zu können, wer der erste Verfasser derselben gewesen u[nd]
was ihm in ihrer gegenwärtigen Gestalt noch angehöre, so ste[ht]
diese Ansicht ohne alle Begründung da, und widerlegt in ihr[er]
Halbheit sich selber. Halliwell führt zwar ein Paar einzelne St[el-]
len aus dem *First Part* an, von denen er behauptet, sie seien [zu]
schlecht, zu kindisch, als dass sie von Shakespeare geschrieben se[in]
könnten. Und in der That die Worte Richard's, mit denen er S[o-]
merset's Leichnam auf die Bühne schleppt:

> *So, lie thou there, and tumble in thy blood. —*
> *What's here, the sign of the Castle?*
> *Then the prophecy is come to pass,*
> *Fore Somerset was forwarn'd of castles,*
> *The which he always did observe,*
> *And now behold, under a paltry alehouse sign,*
> *The Castle in St. Albans, Somerset*
> *Hath made the wizard famous by his death.*

klingen nicht sehr Shakespeare'sch. Allein zunächst zeigen ja d[ie]
[illegible] und zum Theil verstümmelten Verse deutlich, dass d[...]

le wahrscheinlich im Druck oder in der gestohlenen Abschrift Stücks verdorben worden. Sodann aber war es ohne Zweifel junge Shakespeare, der sie ursprünglich geschrieben. Und ich, was die Hauptsache ist, — warum liess Shakespeare, da loch nach Halliwell's Ansicht die beiden Stücke gänzlich umbeitet hat, jene Verse unverändert stehen? Sind sie nicht umpirt, sondern lauteten sie ursprünglich so wie sie uns überrt sind, so müssen wir annehmen, dass sie Shakespeare, da er unverbessert stehen liess, nicht für schlecht, nicht für kindisch . War aber sein ästhetisches Urtheil zur Zeit noch so unausldet, so jugendlich unsicher, dass er an jenen Versen keinen oss nahm, so werden wir weiter folgern müssen, dass er ähn: Verse damals auch selber schreiben konnte. Mit andern ten: es ist ein Widerspruch, einzelne Stellen für kindisch und espeare's völlig unwürdig zu erklären, und doch anzunehmen, espeare habe die Stücke so gänzlich umgearbeitet, dass sich — sehen von zwei einzelnen Stellen — Fremdes und Eigenes t mehr unterscheiden lasse. Die einzige Möglichkeit, diesem erspruch zu entrinnen, liegt in der von uns vertheidigten Anne, dass die beiden Stücke die ersten jugendlichen Vere Shakespeare's im Gebiete des historischen Dramas, die ersten rürfe zur Trilogie Heinrich VI, aber in den alten Drucken nur ellt und verdorben auf uns gekommen sind. Sieht man von Streit, der um sie geführt worden, wie von allen Nebenumständen und vergleicht die beiden Stücke einfach mit den drei Theilen richs VI, so drängt sich jene Annahme ganz von selbst auf. sind daher überzeugt, dass sie über kurz oder lang auch allgee Anerkennung finden wird.

Je mehr es gelingt, in sorgfältiger Durchforschung der Literatur achtziger und neunziger Jahre die ersten Anfänge der dichteen Thätigkeit Shakespeare's zu entdecken, desto besser wird lingen, die Entwickelung des Shakespeare'schen Genius von Stufe ufe mit genügender Sicherheit zu erkennen und so vielleicht eine liche Geschichte der Shakespeare'schen Dichtung, die bis jetzt unmöglich ist, zu gewinnen. —

# Hamlet in Frankreich.

Von

**Karl Elze.**

---

Es ist eine allgemeine Annahme, dass Voltaire den Shakespeare in Frankreich eingeführt habe, wenigstens hat er selbst es oft und laut genug wiederholt, dass ihm auch dieses unsterbliche Verdienst — um Shakespeare oder um seine Landsleute? — gebühre. Wenn man indessen Herrn v. Voltaire genau auf die Finger sieht, wie das von deutscher Seite und namentlich in Al. Schmidt's ausgezeichneter Abhandlung „Voltaire's Verdienste um die Einführung Shakespeare's in Frankreich" (Königsberg 1864) geschehen ist, so findet man, dass auch hier das volksthümliche Sprichwort gilt: Viel Geschrei und wenig Wolle. Schon lange vor Voltaire begegnen wir verschiedenen auf Shakespeare hinweisenden Spuren, die sich bei einer auf diesen Punkt gerichteten sorgfältigen Durchforschung der kaiserlichen Bibliothek möglicher Weise noch vermehren lassen möchten. Nur Eine derselben wollen wir namhaft machen; das ist *Cyrano de Bergerac's* (1620—1665) Trauerspiel Agrippina, in welchem sich Reflexionen und selbst Redewendungen aus Cymbeline, dem Kaufmann von Venedig und Hamlet wiederfinden.[1]) So viel bleibt indessen

---

[1]) Nach *Lacroix Hist. de l'Influence de Sh. sur le théâtre français* 316 haben das *Rathery* in der *Revue Contemporaine* und *Baron* im *Athenaeum Français (1855)* des Näheren nachgewiesen. — Umgekehrt soll *Bergerac's Histoire Comique des Etats et Empires de la Lune* den Anstoss zu Swifts lilliputischen Reisen gegeben haben und einzelne Ideen sollen aus jener in diese übergegangen sein.

richtig, dass erst seit und grösstentheils auch durch Voltaire die allgemeine Aufmerksamkeit der französischen Literatur auf England gelenkt worden ist, und dass seitdem das französische Drama, das während des 17. Jahrhunderts seine Stoffe und Eingebungen vorzugsweise der spanischen Poesie entlehnt hatte, anfing sein Augenmerk auf Shakespeare zu richten. Seit jener Zeit beginnt ein geistiger Eroberungskampf, in welchem die Engländer allmählig grössere Besitzungen im Reiche des französischen Geistes gewonnen haben, als sie einst im „schönen Lande Frankreich" in Wirklichkeit inne hatten. Was sie einst vor der Jungfrau von Orleans aufgeben mussten, hat ihnen Shakespeare auf einem höhern Gebiete zurückerobert.

Eine eigenthümliche Thatsache ist es, dass wir in diesem Kampfe den Hamlet (dessen Stoff merkwürdiger Weise aus oder doch über Frankreich nach England gelangt war) stets im Vordergrund finden. So oft von Shakespeare die Rede ist wird er stets als der Dichter des Hamlet bezeichnet, der Hamlet galt gewissermaassen als typisch, in ihm sah man nicht allein Shakespeare, sondern das englische Drama überhaupt verkörpert. So oft wir in Frankreich einer Untersuchung über das Wesen der Shakespeareschen Poesie begegnen, einer Kritik ihrer Schönheiten oder ihrer barbarischen Regellosigkeit — überall ist es der Hamlet, an welchen die Besprechung entweder angeknüpft wird, oder bei welchem sie ihr Endziel erreicht.[1]) Der Hamlet ist so zu sagen der Pionier, welcher dem englischen Geschmacke in Frankreich wie anderswo Bahn zu brechen bestimmt war. Dieselbe Erscheinung tritt uns bekanntlich auch in Deutschland entgegen, und es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass der Hamlet auch das erste Stück Shakespeare's ist, welches — vorläufig noch handschriftlich — ins Welsche übersetzt worden ist.[2]) Ohne Zweifel beruht diese dem Hamlet zugefallene geschichtliche Rolle keineswegs auf Zufälligkeit. Gerade im Hamlet offenbart sich der spezifisch germanische Geist, welcher sich die Lösung der tiefsten Räthsel alles Daseins zur Auf-

[1]) Von zwei hierhergehörigen Schriften, deren eine dem vorigen, die andere dem gegenwärtigen Jahrhundert angehört, haben wir nichts als die Titel ermitteln können. Es sind: *Duval, Shakespeare et Addison mis en comparaison, ou imitation en vers des monologues de Hamlet et de Caton*, 1786 und John Russell (jedenfalls Earl Russell) *Essai sur les mœurs et la littérature des Anglais et des Français (trad. de l'Anglais)* Paris 1822. — angeknüpft an eine Vergleichung zwischen Hamlet und Voltaire's Mahomet. Lacroix 278.

[2]) Athen. No. 1924, Sept. 10, 1864 p. 342.

gabe gestellt hat. In keinem andern Stücke Shakespeare's sehen wir ein solches Ringen nach dem Verständniss der Welt und des Lebens und eben darum packt es alle Geister mit der Macht des Geheimnissvollen und bannt sie in seinen Zauberkreis. Wie überhaupt in der englischen Poesie, so kommt namentlich bei Shakespeare das Subject zur Geltung, während im französischen Klassicismus statt der konkreten Individualität die abstrakte Allgemeinheit vorherrscht. In keinem aller Shakespeare'schen Stücke tritt aber das Subject mehr in den Vordergrund als im Hamlet, wo der ganze tragische Conflikt in das Subject verlegt ist. In dieser Hinsicht bildet Hamlet die Spitze der Shakespeare'schen Poesie; in dieser Hinsicht ist Hamlet der vollgültige Vertreter des in Frankreich eindringenden germanischen Geistes. So trat Hamlet als der schroffste Gegensatz zum klassischen Drama der Franzosen auf. Hier galt verständiges Maass als Grundgesetz, indess der jeder Klassification widerstrebende Hamlet die Anziehungkraft des Unerforschlichen und Incommensurabeln ausübte. Die übrigen Tragödien Shakespeare's, namentlich die römischen Stücke,[1]) bauten dem französischen Verständniss wenigstens durch ihren Stoff eine Brücke, nur der Hamlet war im Stoff wie in der Form gleich unbegreiflich und gegensätzlich. Statt der Handlung, welche seit Aristoteles als der Inhalt jedes regelrechten Dramas gegolten hatte, fand sich hier gewissermaassen die Nicht-Handlung zum Inhalt des Stückes erhoben. Was die Form anlangt, so bot gerade der Hamlet dem klassischen Geschmacke der Franzosen die ärgsten Anstössigkeiten dar, wenngleich sie sich von Anfang an einzelnen hervorragenden, ja überwältigenden Schönheiten nicht verschliessen konnten. Nirgends wurden die geheiligten Regeln so mit Füssen getreten wie eben hier; nirgends waren die drei Einheiten auf so empörende Art verletzt wie hier; nirgends spielten die Nebenpersonen aus dem Volke, welche die französische Bühne kaum als stumme Personen betreten durften, eine so wichtige und geschwätzige Rolle wie hier; nirgends war der höfische Anstand leichtsinniger aus den Augen gesetzt als hier. Ja mit den berüchtigten „*fossoyeurs*" hat sich das französische Anstandsgefühl noch heute nicht völlig ausgesöhnt,[2]) ein wie grosser Um-

---

[1]) Von den Historien war während des 18. Jahrhunderts in Frankreich noch keine Rede; sie wurden, gleichwie die Lustspiele, erst von der romantischen Schule gewürdigt. Das erste für die Franzosen bearbeitete Lustspiel Shakespeare's ist „*Comme il vous plaira*" von G. Sand. Lacroix 343 folg.

[2]) *Lacroix, Histoire de l'Influence de Shakespeare etc. p.* 342.

:hwung auch in der Anschauungsweise des französischen Theaters eitdem eingetreten ist. Mit Einem Worte, der vorwiegende Einfluss les Hamlet in Frankreich scheint uns hauptsächlich auf dem geheimnissvollen Reize des Gegensatzes, wie auf dem Reize des Unbegriffenen und scheinbar Unbegreiflichen zu beruhen. Wie man von der Klapperschlange erzählt, dass sie die Vögel, die sie sich zur Beute ausersehen hat, durch ihre Blicke bannt, so bannte der Hamlet die hervorragenden Geister der französischen Nation, bis er Schritt für Schritt in immer weitere Kreise gedrungen ist und sie sich gewonnen hat.

Zu der Zeit, als Voltaire das Scepter des französischen Parnasses in Händen hielt, glich die klassische Literatur der Franzosen einem nach den strengsten Grundsätzen Lenôtre's angelegten Garten mit Taxushecken, Blumenparterres, Statuen und Bassins. Voltaire war es, welcher von dem draussen in der Wildniss vorbeirauschenden Gewässer der englischen, insonderheit Shakespeare'schen Poesie, vorsichtig einen Kübel voll in den Garten trug, gewissermaassen als warnendes Exempel, um seinen Landsleuten zu zeigen, wie wild und trübe dieses Wasser sei. In diesem Kübel befand sich obenauf der Hamlet. Aber das wilde Wasser fing, ohne dass er es wusste und wollte, an zu brodeln als hätte es Zauberkraft in sich. Es sprengte den Kübel, überströmte die Marmorbassins, höhlte sich allmählig ein eignes Bett aus und erfrischte Rasen und Blumenbeete auf wunderbare Weise. Die Sträuche, Hecken und Baumgänge sprossten und trieben so gewaltig, dass sie sich der Scheere nicht mehr fügen wollten — genug, das wilde Wasser kommt nicht eher zur Ruhe, als bis es den steifen französischen Garten in einen natürlichen und üppigen englischen Park umgewandelt hat. —

Von den Einflüssen, welche Shakespeare und die englische Literatur überhaupt auf Voltaire geübt haben, wie von der Stellung die er ihnen gegenüber eingenommen hat, sehen wir als nicht zu unserm Gegenstande gehörig ab. Dass er sich wiederholt eingehend mit dem Hamlet — eingehender als mit irgend einem andern Werke Shakespeare's beschäftigt hat, ist bekannt. Seine Uebersetzungsproben daraus, seine Nachahmung des Geistes zuerst in der Eriphyle [1]) und dann in der Semiramis, endlich seine Kritik des Stückes sind

[1]) Auch die Ermordung des Polonius statt des Königs hinter der Tapete ist in der Eriphyle, oder wie die Franzosen schreiben Eryphile, (V, 5) nachgeahmt. Lacroix 47.

genugsam besprochen,[1]) so dass sie hier füglich übergangen werden dürfen. Nur seine Uebertragung des berühmten Monologs „Sein oder Nicht-Sein“ glauben wir mittheilen zu sollen, theils weil sich Voltaire einbildet damit gezeigt zu haben, „wie man Dichter übersetzen müsse,“ theils behufs der Vergleichung mit späteren Uebersetzungen.

*Demeure, il faut choisir, et passer à l'instant*
*De la vie à la mort, et de l'être au néant.*
*Dieux justes, s'il en est, éclairez mon courage.*
*Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage,*
*Supporter ou finir mon malheur et mon sort?*
*Qui suis-je? qui m'arrête? et qu'est-ce que la mort?*
*C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile;*
*Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille.*
*On s'endort, et tout meurt. Mais un affreux réveil*
*Doit succéder peut-être aux douceurs du sommeil.*
*On nous menace; on dit que cette courte vie*
*De tourmens éternels est aussitôt suivie.*
*O mort! moment fatal! affreuse éternité!*
*Tout coeur à ton seul nom se glace épouvanté.*
*Eh! qui pourrait sans toi supporter cette vie?*
*De nos fourbes puissans bénir l'hypocrisie?*
*D'une indigne maîtresse encenser les erreurs?*
*Ramper sous un ministre, adorer ses hauteurs?*
*Et montrer les langueurs de son âme abattue,*
*A des amis ingrats, qui détournent la vue?*
*La mort serait trop douce en ces extrémités.*
*Mais le scrupule parle, et nous crie, arrêtez.*
*Il défend à nos mains cet heureux homicide,*
*Et d'un héros guerrier, fait un chrétien timide.*

„*Après ce morceau de poésie,* so fährt Voltaire wörtlich fort, *les lecteurs sont priés de jeter les yeux sur la traduction littérale,*“ welche er nun folgen lässt. Also er bildet sich ein, den Monolog erst zur Poesie erhoben zu haben. Zu einem wirklichen Verständniss konnte und wollte er nicht durchdringen. Das Stück ist ihm der Traum eines trunkenen Wilden mit einzelnen schönen Gedankenblitzen,

---

[1]) Ich erlaube mir ausser auf Schmidt's genanntes Programm auch auf meine eigene Ausgabe des Hamlet p. XXXIV—XL zu verweisen.

wie ihm der ganze Shakespeare nur für ein barbarisches Gemisch von kindischen Albernheiten und erhabenen Gedanken, von Niedrigkeit und Grösse, von Rohheit und Stärke gilt. Er ist ein grosser Misthaufen, auf welchem Voltaire einige Perlen gefunden, ein barbarischer Gaukler, ein „*vilain singe.*" „Shakespeare, sagt V. Hugo (William Shakespeare S. 148 nach Diezmann), war für Voltaire eine Gelegenheit seine Geschicklichkeit im Schiessen zu zeigen. Er fehlte das Ziel selten — (wir denken im Gegentheil, stets.) Er schoss auf Shakespeare, wie die Bauern auf die Gans schiessen." — Die Bauern sind auch keine sonderlichen Schützen. Die Akademie, an welche Voltaire seine Analyse des Hamlet richtete, erhob keinen Widerspruch, und wir dürfen aus ihrem Schweigen mit Recht schliessen, dass sie seine Ansichten im Ganzen theilte. Wie wäre es auch möglich gewesen, dass eine in ihrem Zenith stehende Literatur sich plötzlich hätte vor dem Auslande beugen, die Ueberlegenheit einer fremden Dichtung anerkennen und sich gewissermaassen vor ihr hätte des Fehls und Irrthums schuldig bekennen sollen? Villemain macht darauf aufmerksam, dass die französische Poesie einen andern Gang genommen haben würde, wenn der grosse Corneille sich an der englischen, statt an der spanischen Literatur gebildet hätte. Eine solche Erwägung gehört aber in das Bereich der leeren Möglichkeiten. Nicht Zufall oder Laune hatte Corneille zur spanischen Poesie geführt, sondern der Zug des öffentlichen und literarischen Lebens seiner Nation, die der englischen damals vollständig abstossend oder mindestens gleichgültig gegenüber stand. Die durch Voltaire eingeleitete Bekanntschaft mit England konnte unmöglich sofortige Früchte tragen; wir müssen uns wundern, nicht dass sie so langsame, sondern dass sie so schnelle Erfolge herbeiführte.

Die Art, wie Voltaire den Shakespeare für die französische Poesie fruchtbar gemacht wissen wollte, war, dass man die „auf dem Kothe gefundenen Perlen" ohne grosse Gewissenhaftigkeit entlehnte, sie kunstgerecht behandelte und ihnen so ein schöneres Dasein im Reiche der wahren Poesie verlieh. In diesem, von Voltaire selbst begonnenen Geschäfte der dichterischen Anpassung glänzt vor allen der Akademiker Jean François Ducis (1733—1816), welcher in dem Zeitraume von 1769—1792 sechs Tragödien Shakespeare's bearbeitete. Den Reigen eröffnete die Bearbeitung des Hamlet (1769), die nicht allein in Frankreich, sondern auch im Auslande grosses Aufsehen erregte, so dass sie ins Italienische (1774) und Holländische (1778) übersetzt wurde.

Sehen wir uns zunächst nach dem Inhalte um. Der alte Hamlet ist ermordet. Die Königin hat ihm einen von Claudius bereiteten Giftbecher vors Bett gesetzt und ist dann hinausgestürzt. Die Reue packt sie; sie eilt zurück, um den Becher zu zerschmettern, aber leider zu spät, denn der König — er scheint krank gewesen zu sein — hat das für ihn stehen gelassene Gift getrunken und ist bereits todt. Claudius ist übrigens nicht der Bruder des Gemordeten, sondern nur „erster Prinz von Geblüt", so dass also eine Ehe zwischen ihm und der Königin nicht (nach damaligen Begriffen) als Incest betrachtet werden konnte. Er war die erste Liebe Gertruds, die jedoch aus Staatsrücksichten sich dem Könige vermählen lassen musste. Lange Zeit verlor sie den Jugendgeliebten aus den Augen und lebte glücklich; als sie ihn dann aber wieder sah, erwachte die alte Liebe von Neuem, um so mehr als Claudius vom Könige wirklich ungerecht behandelt wurde. So wurde sie zur Helferin beim Verbrechen. Der junge Hamlet folgt sofort seinem Vater auf dem Throne, denn in einem vor dem Hofe zu Versailles aufzuführenden Stücke durfte doch die legitime Erbfolge nicht umgestossen werden. Ueberdiess erklärt die Königin offen, dass sie frei von Herrschsucht ist. Aber Hamlet II. ist leidend, trübsinnig und anscheinend regierungsunfähig, er ist

*Une ombre, un vain fantôme inhabile à l'empire,*
*Que consume l'ennui, que la mort va détruire.*

Dadurch wird der ehrgeizige und thatkräftige Claudius ermuthigt nach dem Throne zu streben. Mit Hülfe des Polonius, seines Vertrauten, hat er sich Anhang im Volke und Heere verschafft. Er lässt Geld vertheilen und Gerüchte ausstreuen, als habe Hamlet selbst seinen Vater ums Leben gebracht und als sei dies der Grund seiner Melancholie. Sein Plan geht dahin, sich von seinem Anhange scheinbar zwingen zu lassen, statt des unfähigen Hamlet die Zügel des Reiches zu ergreifen. Auf des Polonius Frage, was aus Hamlet werden solle, antwortet er:

*Je fais saisir Hamlet; qu'il aille sans retour*
*Achever ses destins dans l'ombre d'une tour.*

— — — — — — — — — —

*Un roi dépossédé n'a pas longtems à vivre*
*Et son tombeau jamais n'est loin de sa prison.*

Weniger aus Liebe — er ist Wittwer und hat eine erwachsene Tochter, die schöne Ophelia — als aus Politik will Claudius die Königin heirathen, vor der er übrigens seine Ränke wenigstens theilweise geheim hält. Es droht Krieg, sagt er u. A. zu ihr, und das

er bedarf eines Anführers. Gertrud aber ist ganz ihren Gewissensbissen anheimgefallen und bekennt reumüthig ihre Schuld gegen e Vertraute Elvire, eigentlich ohne einen andern Grund als um beichten. Diese Elvire ist eine ganz überflüssige Figur und ohne iern Zusammenhang mit dem Stücke. Sie verdankt ihr Dasein lenfalls nur dem Umstande, dass es in Versailles höchst unschickh gewesen wäre, eine Königin ohne Hofdame auftreten zu lassen. ertrud will als Mutter wieder gut machen, was sie als Gattin verochen hat; sie will nur ihrem Sohne leben, dessen feierliche Krönng sie eben ins Werk zu setzen im Begriff steht und für den sie ehorsam und Treue auch von Claudius fordert. Sie weist daher e Bewerbungen des letztern zurück, wobei sie sich auch auf den hlimmen Eindruck beruft, den ein solcher Schritt auf das Volk achen müsste. Claudius meint freilich, in ihrer Stellung seien sie ıer dergleichen Bedenken erhaben.

Den Genossen des Verbrechens ist übrigens sehr unheimlich zu uthe. Grausige Naturerscheinungen haben den Tod des Königs egleitet; man will sogar seinen Geist gesehen haben. Claudius öchte aus Misstrauen wie die Königin aus Liebe die Ursache von amlets Trübsinn ergründen. Sie denken zunächst an seine Liebe ır Ophelie. Der König hat die Vermählung beider untersagt und war, wie Claudius im höchsten Verdrusse glaubt, um dessen altes laus aussterben zu lassen. Ophelia ist auch höchst edelmüthig zur intsagung bereit, allein Gertrud ist trotz des Verbotes geneigt, in ie Heirath zu willigen; hofft sie doch dadurch ihren Sohn aus seier Melancholie zu retten. Hamlet aber, dem Ophelia selbst diese lückliche Wendung verkündigt, zieht sich wider Erwarten zurück.

Gleichwie Claudius und Gertrud hat nämlich nach französischer 'heatersitte auch Hamlet seinen Vertrauten. Das ist Norceste, der uf die Kunde vom Tode des Königs schleunig aus England, wohin r sich auf Reisen begeben hatte, herbeigeeilt ist, um seinem fürstchen Freunde tröstend und helfend zur Seite zu stehen. Durch 'orceste hat Hamlet, schon vor seiner Ankunft, die Neuigkeit erıhren, dass der König von England in seinem Schlosse auf geeimnissvolle Weise ermordet, wahrscheinlicher Weise vergiftet woren ist. Dadurch ist der erste Verdacht in ihm aufgestiegen. Dann t ihm sein Vater zweimal im Traume erschienen, hat ihm das 'erbrechen enthüllt und ihn zur Rache nicht nur gegen Claudius, ındern — grausamer und unnatürlicher als bei Shakespeare — auch egen Gertrud aufgefordert. Gegen das letztere Gebot empört sich lamlet's Kindesherz, in der Erfüllung des erstern wird er durch

die Rücksicht auf seine Geliebte, die Tochter des Verbrechers, gelähmt. Er zweifelt, und um einen stärkern Beweis herbeizuführen verabredet er mit Norceste, dass dieser in Gegenwart des Claudius und der Königin den in England vorgefallenen Königsmord erzählen soll, wobei er in den Gesichtern der Schuldigen lesen will. Diese Probe hat jedoch nicht den gewünschten Erfolg; Claudius (den bei Ducis überhaupt keine Gewissensbisse beunruhigen) äussert sogar sehr kühl:

*Laissons à l'Angleterre et son deuil et ses pleurs.*
*L'Angleterre en forfaits trop souvent fut féconde.*

Hamlet, der sich übrigens keineswegs wahnsinnig stellt, sinnt daher auf ein entscheidenderes Mittel und weist unter solchen Umständen die sich fast aufdrängende Liebe der Ophelia zurück. Ophelia kann das natürlich ebenso wenig begreifen wie den Hass des Geliebten gegen ihren Vater, der ihr nicht unbemerkt geblieben ist. Sie dringt desshalb in ihn, macht ihm Vorwürfe, schilt ihn sogar einmal „*Tigre impitoyable*," hofft aber doch ihn durch ihre Liebe wieder herzustellen. Als Hamlet klagt:

*Mon malheur est de vivre et non pas de mourir* —

antwortet ihm die entschlossene Ophelie:

*Ne gémis plus, mais règne.*

Hamlet betheuert ächt königsväterlich:

*Vous le savez, grands dieux, ma plus douce espérance,*
*Etait de voir mon peuple heureux sous ma puissance* —

und ruft endlich der Geliebten zu:

*Laisse-moi mourir seul.*

*Ophélie.*

*Non, tu ne mourras pas.*

*Hamlet.*

*Tremblez.*

*Ophélie.*

*Je ne crains rien.*

*Hamlet.*

*Fuyez.*

*Ophélie.*

*Je suis tes pas.*

Endlich muss er ihr das Geheimniss enthüllen. Wie er seine Liebe bei Seite setzt, nur um sich der Pflicht des Blutes, der Rache, zu widmen, so schwört auch Ophelie von diesem Augenblick an ihre Liebe ab, um der Stimme des Blutes zu folgen. Wäre ihr Vater, sagt sie, auch für die ganze Welt ein Verbrecher, so würde er es

:h nimmermehr für sie sein; sie wolle ihm anhängen und ihn ıützen bis zum letzten Hauche.

Auf das Geheiss der Traumerscheinung und zum Schrecken der huldigen hat Hamlet den Aschenkrug seines Vaters aus dem ·abgewölbe, wo er ohne entsprechende Feierlichkeit und Denkıl beigesetzt worden ist, ins Schloss holen lassen und hält einen ossen Monolog an denselben. In der Unterredung mit der Mutr, bei welcher er wieder den Geist zu sehen glaubt, verlangt er ın von dieser, dass sie mit der Urne in den Armen ihre Unschuld theuern solle. Eine hochklassische Scene! Dabei sinkt Gertrud sammen und ihr Geständniss wird zwar nicht mit Worten, aber ırch die That gegeben. Hamlet verzeiht ihr, findet jetzt aber den ıth dem Claudius, welcher an der Spitze seines Anhanges in das n Norceste vertheidigte Schloss dringt, entgegen zu gehen und n im Gefecht zu durchbohren. Das Volk, dessen Führung Norste übernimmt, erklärt sich sofort für Hamlet, und die Königin, e Strafe für unvollständig erklärend, so lange sie nicht auch die ıtschuldige treffe, tödtet sich mit dem Wunsche einer glücklichen ·gierung für Hamlet auf den Lippen. Der Himmel ist jetzt beıftigt, und das Stück schliesst mit den pompösen Versen Hamlets:

*Privé de tous les miens dans ce palais funeste,*
*Mes malheurs sont comblés; mais ma vertu me reste;*
*Mais je suis homme et roi: reservé pour souffrir,*
*Je saurai vivre encore; je fais plus que mourir.*

Von Ophelie ist keine Rede weiter; sie ist spurlos verschwunen. Dass sie weder den Verstand verloren, noch sich ein Leid anethan haben kann, ist aus ihrem ganzen Charakter klar. Nach dem Bekenntniss der sterbenden Königin kann sie über die Schuld ihres 'aters keinen Zweifel mehr hegen, und wer weiss, ob sie sich nicht achträglich mit Hamlet aussöhnt, da sie offenbar eben so viel Gechick als Neigung besitzt, den Thron mit ihm zu theilen.

Das ist der Inhalt des Ducis'schen Hamlet, der uns überall den indruck homöopathischer Verdünnung des Tragischen macht. Der iese Shakespeare ist in das Prokrustes-Bett des französischen Scheatismus gespannt, und das gewaltige Schicksal, das über seine ·etter einherschreitet, ist zu einer gewöhnlichen Hofintrigue zusam·ngeschrumpft. Der grossartige Hintergrund, Norwegen und For:bras, Polen und Wittenberg, fehlen; alle nicht hoffähigen Personen ıd gestrichen. Von einer Entwickelung der Charaktere ist keine

Rede; aus der Welt der Innerlichkeit sind sie in die der Aeuss
lichkeit gerückt, aus den lebendigen Individuen sind todte Abstr
tionen geworden. Shakespeare's liebliches Veilchen Ophelia ist
einer jener französischen Damen umgestaltet, welche Voltaire
„die Töchter so vieler Helden“ bezeichnet hat. Ihr wirklicher, 
Hamlet's verstellter Wahnsinn fehlen. Da Ophelia nicht stirbt, si
auch die Anstössigkeiten ihres Begräbnisses, der Todtengräber u
des Zweikampfes beseitigt. Die von Hamlet veranstaltete Theat
aufführung ist zu einer Conversation, das Grab des Königs zu ei
klassischen Urne abgeschwächt, die man selbst vor dem Hofe seh
lassen durfte und die bereits Voltaire im Orest angebracht hat
Die Tödtung des Claudius ist nach der klassischen Regel hin
die Scene verlegt, wenngleich eine dem Stücke hinzugefügte V
riante dieselbe auch auf der Bühne ermöglicht. Der Geist ist
einer Traumerscheinung und zu einer Phantasie des Hamlet hera
gedrückt, die Niemandem als ihm erscheint. Alles ist mit Eine
Worte hölzernes Eisen; es ist keine Nachahmung mehr, sonde
eine freie Benutzung desselben Stoffes. Und bei alledem stand D
cis im Geruche eines Neuerers, der sogar in seiner akademisch
Antrittsrede einen leisen Zweifel an der Allmacht der Regel aus
sprechen und das Urtheil der Thränen im Theater in gewissen F
len über das der Vernunft zu stellen sich erkühnte (Lacroix 16
Vom klassisch-französischen Gesichtspunkte aus betrachtet verdi
allerdings seine Beseitigung der Schwierigkeiten, seine Beobachtu
der Einheiten und die Einrichtung der Fabel volle Anerkennu
Die Form lässt von diesem Standpunkte aus gleichfalls wenig o
nichts zu wünschen übrig. Sprache und Versbau gehen in dem g
wöhnlichen Stelzenschritt des heroischen Couplets einher, und
ist kein Mangel an hochtönenden Sentenzen, welche theilweise a
drücklich für den Hof gemünzt zu sein scheinen. So klagt, um n
Ein Beispiel anzuführen, der im Traume erscheinende Geist:

*Que du ciel sur les rois les arrêts sont terribles!*
*Ah! s'ils me permettaient cet horrible entretien,*
*La pâleur de mon front passerait sur le tien.*
*Nos mains se sécheraient en touchant la couronne,*
*Si nous savions, mon fils, à quel titre il la donne.*
*Vivant, du rang suprême on sent mal le fardeau,*
*Mais qu'un sceptre est pesant quand on entre au tombeau.*

Dagegen finden sich nur sehr wenige an Shakespeare erinnern
Anklänge.

Diese Art der Anpassung oder Verpflanzung Shakespeare's war ne Frage die dem Geiste des französischen Klassicismus gemässe ɪd hätte daher auch der Anerkennung Voltaire's sicher sein müssen, enn ihn nicht seine selbstsüchtige Eitelkeit daran verhindert hätte. onnte er zugeben, dass er auf diesem, von ihm angebahnten Felde berflügelt wurde? Alles, was sich seinen Erfolgen und seinem uhme in den Weg stellte, musste beseitigt und in den Staub ge- :rrt werden. Unter dem 23. October 1769 schrieb er daher an Argental: „*Vous avez sans doute vu Hamlet; les ombres vont de- nir à la mode; j'ai ouvert modestement la carrière; on va y courir bride abattue .... Nous allons tomber dans l'outré et dans le gi- intesque; adieu les sentiments du coeur!*" Das war ohne Zweifel ne Perfidie, denn Voltaire musste wissen, dass der Geist bei Ducis ırchaus kein wirklicher Geist wie in seiner Semiramis war, son- ern dass er dem Style der französischen Tragödie gemäss in den ahmen des Traumes und der erhitzten Einbildungskraft gefasst 'orden war. Aber Voltaire's Schändlichkeit ging noch weiter. Auf einen Antrieb weigerte sich Lekain die Rolle des Hamlet zu über- ehmen, unter dem Vorwande, dass das Stück ein Rifacimento der Se- niramis sei.[1]) Erst später, nach dem Tode Voltaire's, kam die tolle in die Hände Talma's, der ihr grossen Glanz verlieh. Trotz ler Ränke Voltaire's fand das Stück, wie bemerkt, eine glänzende Aufnahme, und der beste Beweis dafür ist, dass Ducis seinem Ham- et und dem 1772 in demselben Geiste bearbeiteten Romeo und Julie seine Aufnahme in die Akademie verdankte, wo er Voltaire's eige- nen Stuhl einnahm (4. März 1779). Die *Biographie des Contempo- rains* (u. Ducis) ist des überschwänglichsten Lobes voll und sagt, das sei der Hamlet Shakespeare's, befreit von allem Trivialen und Burlesken, und Ducis habe sich darin als einen geschickten Zau- berer gezeigt, der durch den Reiz und die Kraft seiner Worte die Sonne vom Nebel befreit habe. Erst spätere Kritiker haben, nach- dem die Kenntniss Shakespeare's in Frankreich eine höhere Stufe erstiegen hatte und man nicht mehr den klassischen französischen, sondern den Shakespeare'schen Maasstab anlegte, weniger günstig über Ducis geurtheilt, zugleich aber eingesehen, dass die Schuld des Misslingens nicht sowohl ihm persönlich, als vielmehr den ihn beherrschenden Verhältnissen zuzuschreiben sei.[2])

---

[1]) Lacroix 172.

[2]) Siehe Villemain, Mélanges Hist. et Litt. III, 184—185. Barante, Mélanges Hist. et Litt. III, 217—234. Demogeot, Hist. de la Litt. Franç.

Wie durch Ducis Voltaire's Ansichten, trotz seiner abwehrenden und absichtlich verkennenden Aeusserungen, zur Ausführung gekommen waren, so wurden sie auch auf dem Felde der literarischen Kritik fortgepflanzt, so lange Laharpe (1739—1803) die Zügel derselben in Händen hielt. Laharpe, welcher Voltaire Papa nennen und ungestraft seine Verse corrigiren durfte, konnte natürlich über Shakespeare nicht anders denken, als der sogenannte Weise von Ferney selbst. Den König Lear z. B. nennt er *„une des pièces les plus absurdes de Shakespeare.“* Und doch bearbeitete dieser Shakespeare-Fresser selbst in seinem, Voltaire gewidmeten, Warwick (seinem besten Stücke) ein englisches Sujet und ahmte in seinem Barnevelt (1778) Lillo's Kaufmann von London nach. Nur bezüglich des Geistes im Hamlet sah er sich genöthigt, seinen „Papa“ unter Shakespeare zu stellen; ob er diese nachtheilige Vergleichung bei Voltaire's Lebzeiten gewagt hat, wissen wir nicht. „Ich bin weit entfernt, sagt er in seinem *Cours de Littérature (Ed. nouv. p. Auger, Paris 1813, VI, 68 sq.)* ein Ungeheuer von Tragödie wie der Hamlet von Shakespeare mit der Semiramis zu vergleichen; aber ich gestehe, dass bei dem englischen Dichter der Geist viel besser motivirt ist und viel mehr Schrecken hervorruft, als der des Ninus. Warum? Weil er enthüllt was Niemand weiss und weil er überdies nur zum Prinzen von Dänemark spricht. Dieser letzte Umstand ist nicht gleichgültig; ich glaube nicht, dass ein Geist auf der Bühne vor den Augen einer grossen Versammlung erscheinen dürfe; vor so viel Leuten schwächt sich der Schrecken ab, indem er sich theilt. Der Verfasser (nämlich der Semiramis) hat das Wunder durch diese ganze Zurüstung *(appareil)* eindrucksvoller zu machen geglaubt; allein wenn man sorgfältig untersucht, warum er stets nur eine mittelmässige Wirkung hervorbringt, so scheint mir, dass die wahren Gründe diejenigen sind, welche ich eben angeführt habe. Ich maasse mir nicht an, meine Ideen an die Stelle derjenigen eines Meisters wie Voltaire zu setzen, und ich weiss, dass es etwas ganz anderes ist, dasjenige anzudeuten, was nicht gut ist, als ausfindig zu machen, was besser sein würde; aber es scheint mir, dass wenn Ninus dem Ninias allein und in der Stille der Nacht erschienen wäre und anstatt eine lange Unterredung mit ihm zu haben, wie der englische Geist mit Hamlet, er ihm mit wenigen Worten das Verbrechen entdeckt und ihn zur Rache aufgefordert hätte, dass er

---

4e. ed.) 547—549. Lacroix, Hist. de l'Influence de Sh. 167—172. Reymond, Corneille, Shakespeare et Göthe (1864) 201 sq.

alsdann viel mehr Schrecken hätte einflössen können." Ganz tadellos geht also, wie wir sehen, auch Shakespeare's Geist nicht aus. Laharpe's Urtheil trifft so ziemlich mit dem bekannten — ob auch ihm bekannten? — Lessing'schen zusammen, wenngleich es dasselbe an Gründlichkeit und Tiefe nicht erreicht. Uebrigens hat Voltaire seinen Geist nach Baretti's Ansicht vielmehr aus der italienischen Semiramis des Muzio Manfredi als aus dem Hamlet entlehnt. Dass er diese Quelle verschweigt und dagegen Shakespeare als sein Vorbild in den Vordergrund stellt, beweist eher das Gegentheil als das was es beweisen soll, denn Voltaire war einer der unaufrichtigsten und verschlagensten Menschen.

Laharpe wurde in seinem Shakespeare-Hass wo möglich noch überboten von seinem Nachfolger auf dem kritischen Dreifuss, dem kritischen Chorführer des Kaiserreichs, Julien Louis Geoffroy (1743—1814). Diesem war selbst Voltaire in der Nachahmung Shakespeare's viel zu weit gegangen, so weit, dass er ihn den Affen Shakespeare's nennt. In seinem Urtheil über den Hamlet jedoch ist er nur der Widerhall Voltaire'scher Ansichten; „*c'est une composition entièrement barbare*, sagt er, *où l'on ne découvre aucune trace des idées et de la manière de Sophocle*" (Lacroix 237).

Der gefährlichste und siegreichste Gegner Voltaire's auf diesem Felde wurde die wachsende Bekanntschaft mit Shakespeare selbst, welche durch die Uebersetzungen seiner Werke herbeigeführt wurde. An der Spitze derselben steht die von de la Place (1745—1748), welcher namentlich Ducis seine Kenntniss des Originals verdankte, da er mit dem Englischen selbst nur sehr wenig vertraut war. Diese Uebersetzung macht ihrem Motto: „*Non verbum reddere verbo*" mehr als Ehre; sie giebt grossentheils nur Scenarien und soweit es den Hamlet angeht, nur die Unterredung Hamlet's mit dem Geiste und das Gebet des Königs in Versen, d. h. in Alexandrinern. De la Place, welcher in der *Biographie Universelle* von einem Anhänger Laharpe's sehr schwarz geschildert wird, war zwar in einer englischen Jesuitenschule zu St. Omer erzogen worden, allein nichts destoweniger muss sein Englisch ziemlich lückenhaft gewesen sein, wenn die von der *Biogr. Univ.* mitgetheilte Anekdote wahr ist, dass er den Titel von Cibber's Love's Last Shift durch La Dernière Chemise de l'Amour übersetzt hat.

Von ungleich grösserer Gründlichkeit und Bedeutung war der zweite Shakespeare-Uebersetzer, Pierre Letourneur (1736—1788), der französische Eschenburg, welcher nicht allein eine vollständige (natürlich prosaische) Uebersetzung Shakespeare's lieferte (1776—

1782), sondern auch Young's Nachtgedanken, Ossian, Clarisse Ha-
lowe u. A. mit Glück auf französischen Boden verpflanzte. Sei
dem Könige gewidmeter Shakespeare trägt das charakteristisc
Motto an der Stirn: *„Homo sum, humani nihil* (selbst nicht Shak
speare!!) *a me alienum puto.“* Nicht allein seine Uebersetzung, so
dern auch die sie begleitenden, verständig ausgewählten Anmerku
gen konnten nicht umhin den Dichter der französischen Lesew
wesentlich näher zu bringen. Dass es bei ihm nicht an Ungenaui
keiten, Auslassungen und andern Freiheiten fehlt, ist begreiflich u
verzeihlich. Horatio's Worte (I, 2): *A truant disposition, etc.* si
übersetzt: *Ho! une folle ardeur de voyager.* In I, 4 sind die beide
Stellen: *The king doth wake to-night etc.* und *The dram of ill Do*
*all the noble substance etc.* ausgelassen. Statt *You are a fishmonge*
sagt Hamlet zu Polonius (II, 2): *Vous êtes un artisan.* Auch gie
Letourneur bisweilen abweichende Bühnenweisungen, von dene
wir nicht zu ermitteln vermögen, ob sie einer alten englischen Au
gabe entnommen sind, oder, was wahrscheinlicher ist, von des Uebe
setzers eigener Hand herrühren. So heisst es gleich zu Anfang
*„Le Théâtre représente une Esplanade devant le Palais; sur l*
*gauche est une grande tour avec l'Etendard du Dannemarcl*
*déployé aux vents; la mer est en face, et une jettée s'avanc*
*sur le rivage; la lune éclaire foiblement.“* Und weiterhi
*„Le Spectre paroît au fond de l'Esplanade; il est armé de toute*
*pièces; à sa jambe gauche il traîne une chaîne, dans sa mai*
*droite il porte le bâton de commandement: la visière de son casqu*
*est levée; sa chevelure est grise et ses traits démontrent la dou*
*leur.“* Als Probe möge der bekannte Monolog hier eine Stell
finden: *„Hamlet, se croyant seul: Etre ou ne pas être? c'es*
*là la question ..... S'il est plus noble à l'âme de souffrir les trait*
*poignans de l'injuste fortune, ou se révoltant contre cette multitud*
*de maux, de s'opposer au torrent, et les finir? — Mourir, — dor*
*mir — rien de plus, et par ce sommeil, dire: nous mettons un term*
*aux angoisses du coeur, et à cette foule de plaies et de douleur*
*l'héritage naturel de cette masse de chair ..... ce point, où tout e*
*consommé, devoit être désiré avec ferveur. — Mourir — Dormir -*
*Dormir? Rêver peut-être; oui, voilà le grand obstacle: — Car d*
*savoir quel songes peuvent survenir dans ce sommeil de la mor*
*après que nous nous sommes dépouillés de cette enveloppe mortell*
*c'est de quoi nous forcer à faire une pause. Voilà l'idée qui don*
*une si longue vie à la calamité. Car quel homme voudroit suppor*
*ter les traits et les injures du tems, les injustices de l'oppresseu*

*les outrages de l'orgueilleux, les tortures de l'amour méprisé, les longs délais de la loi, l'insolence des grands en place, et les avilissans rebuts que le mérite patient essuie de l'homme sans âme; lorsqu' avec un poinçon il pourroit lui-même se procurer le repos? Qui voudroit porter tous ces fardaux et suer et gémir sous le poids d'une laborieuse vie, si ce n'est que la crainte de quelque avenir après la mort .... cette contrée ignorée dont nul voyageur ne revient, plonge la volonté dans une affreuse perplexité, et nous fait préférer de supporter les maux que nous sentons, plutôt que de fuir vers d'autres maux que nous ne connaissons pas? Ainsi la conscience fait de nous tous des poltrons; ainsi tout le feu de la résolution la plus déterminée se décolore et s'éteint devant la pâle lueur de cette pensée. Les projets enfantés avec le plus d'énergie et d'audace, détournent à cet aspect leur cours, et retournent dans le néant de l'imagination. — Cessons (appercevant Ophélia), la belle Ophélia? — (Il s'approche d'elle). O jeune vierge, que mes fautes ne soient pas oubliées dans vos pieuses oraisons!*"

Letourneur hatte sich bekanntlich unterstanden, in seiner Vorrede Shakespeare als den „schöpferischen Gott der erhabenen Kunst des Theaters, die aus seinen Händen Dasein und Vollendung empfing," zu preisen. Mochte immerhin Diderot dem Uebersetzer lobend zur Seite stehen, der greise Voltaire und sein getreuer Schildknappe Laharpe erblickten darin nur eine böswillige und niederträchtige Herabsetzung der französischen Dichtergrössen. Voltaire, der von Anfang an kein aufrichtiger Bewunderer und Freund Shakespeare's gewesen war, brach in Wuth aus. Ein solcher Schlingel *(faquin)* wie Letourneur, schrieb er, müsse an den Schandpfahl *(pilori)* des französischen Parnasses geschlagen werden, er erklärte ihn für einen *Pierrot*, wie er Shakespeare selbst oft genug als einen *Gilles* charakterisirt hatte.[1] Unverkennbar spricht sich darin der Aerger aus, den Voltaire über seine eigene Kurzsichtigkeit empfinden musste; bei seinem im Uebrigen nicht gewöhnlichen Scharfblick hätte er einsehen müssen, wie Paul Duport bemerkt, dass Shakespeare's Genius nicht zu denen gehört, denen man zurufen kann: Bis hierher und nicht weiter! Der Barbar, der Jahrmarkts-Hanswurst, der trunkene Wilde, den er halb aus Spott halb als Warnung dem auserwählten französischen Volke vorgeführt hatte,

---

[1]) Die Aehnlichkeit dieser Bezeichnungen mit den Vornamen Shakespeare's und Letourneur's, Will und Pierre, mochte ihn dabei gewiss nicht am wenigsten kitzeln.

wurde jetzt, noch ehe der grosse Herr von Voltaire die Augen geschlossen, für den schöpferischen Genius der dramatischen Poesie erklärt. Was sollte erst nach seinem Tode werden? Insofern sich Voltaire in dem Glauben wiegte, die Bekanntschaft mit der englischen Poesie in Frankreich herbeigeführt zu haben, wünschte er jetzt gewiss alles ungeschehen, was er in dieser Beziehung gesagt und geschrieben hatte.

Während der grossen Revolution und des Kaiserreiches trat begreiflicher Weise einiger Stillstand in den englischen Studien der Franzosen ein, da sich die beiden Nationen nicht nur politisch, sondern auch auf den Schlachtfeldern gegenüber standen. Dieser Stillstand war jedoch keineswegs ein totaler; ja für Chateaubriand war er noch lange nicht genügend. In seinem 1801 geschriebenen Aufsatze über Shakespeare erhebt er laute Klage über den Zwiespalt in der literarischen Welt. „Ein Theil unserer *Gens des lettres*,“ so schreibt er, „bewundert nur noch die fremden Werke, während der andere fest an unserer alten Schule hält.“ „*Pour peu*, fährt er weiter fort, *que l'on continue en France à étudier les idiomes étrangers, et à nous inonder de traductions, notre langue perdra bientôt cette fleur native et ces gallicismes, qui faisaient son génie et sa grâce.*“ An diese Aeusserungen knüpfen wir gleich das Urtheil über den Hamlet an, das in seinem *Essai sur la littérature anglaise (Bruxelles et Leipzig 1836, I, 178)* enthalten ist, obgleich dieses höchst oberflächliche und zusammenhangslose Werk einer spätern Epoche angehört. „*Dans Hamlet*, heisst es, *dans cette tragédie des aliénés, dans ce Bedlam royal, où tout le monde est insensé et criminel, où la démence simulée se joint à la démence vraie, où le fou contrefait le fou, où les morts eux-mêmes fournissent à la scène la tête d'un fou; dans cet odéon des ombres, où l'on ne voit que des spectres, où l'on n'entend que des rêveries et le qui-vive des sentinelles, que le criaillement des oiseaux de nuit et le bruit de la mer, Gertrude raconte qu'Ophélia s'est noyée: etc.*“ Aus diesen wenigen Zeilen wird der Leser zugleich entnehmen, wie sich Chateaubriand, der Vorläufer der Romantiker, zu Shakespeare überhaupt stellt; vom Standpunkte seiner Zeit wie von dem des Genies lässt er Shakespeare gelten, aber vom Standpunkte der Kunst verdammt er ihn vollständig. Er unterschreibt mit Einem Worte Voltaire's betrunkenen Wilden.

Auf die Stellung der französischen Poesie waren die politischen Stürme vom wohlthätigsten, befreiendsten Einflusse. Sie rotirte nicht mehr wie früher um den Versailler Hof oder um die Akademie

: emancipirte sich, erweiterte ihren Gesichtskreis und fing an sich
it nationalem Inhalt zu füllen. Ein solcher nationaler Inhalt konnte
ch aber nur durch den Gegensatz zur Fremde herausbilden. Als
iher die Restauration wieder mehr Musse und Sinn für die Be-
häftigung mit Sprache und Literatur brachte, wandte man sich
it verdoppeltem Eifer namentlich dem Deutschen und Englischen
ı. Das kriegerische Eindringen dieser beiden Nationen liess trotz
's zeitweiligen politischen Hasses gleich der Ueberschwemmung
's Nils ein befruchtendes Sediment zurück, welchem die franzö-
sche Literatur eine gedeihliche und nachhaltige Einwirkung ver-
ınkt. Noch mehr hat allerdings der seitdem so ausserordentlich
stiegene materielle und geistige Völkerverkehr dazu beigetragen,
ıs Studium der fremden Sprachen und Literaturen bei den Fran-
sen einzubürgern. Was insbesondere Shakespeare anbetrifft, so
ar die Stimmung für ihn eine ungleich günstigere geworden. Wie
ıakespeare's Poesie hatte die französische Revolution, freilich auf
ıderm Wege, für die Befreiung des Individuums gekämpft; die
:hranken der die Gesellschaft wie die Literatur beherrschenden
onventionen waren niedergerissen; die Berechtigung des innerlichen
ebens auf die Gestaltung des äusserlichen war errungen, der gei-
ige Gesichtskreis wesentlich erweitert, mit Einem Worte die Re-
)lution hatte Shakespeare in die Hände gearbeitet, und die Bahn,
ı welcher sich der französische Geist von nun an entwickeln sollte,
ewegte sich in convergirender Linie nach Shakespeare und der
ıglischen Literatur überhaupt hin. Drei Richtungen sind es, in
enen sich Shakespeare's Einfluss besonders bedeutsam geltend
acht, zunächst die Aufführung seiner vorzüglichsten Dramen durch
ıglische Schauspieler in Paris, sodann die ästhetisch-kritischen
tudien der Mitglieder der Sorbonne und endlich die Umgestaltung
er französischen Poesie durch die romantische Schule. Nach allen
rei Seiten hin spielt abermals der Hamlet eine mehr oder weniger
:rvorragende Rolle.

Nachdem im Jahre 1821 die von Guizot und Pichot besorgte
:ue Ausgabe der Letourneur'schen Uebersetzung die Aufmerksam-
:it der Lesewelt von Neuem auf Shakespeare gelenkt hatte, er-
lgte im Jahre darauf das erste Auftreten englischer Schauspieler
Theater de la Porte St. Martin. Nach Börne's anziehender und
istvoller Schilderung (Gesammelte Schriften V, 191—201) machten
vollständig Fiasco. Statt der angekündigten sechs Vorstellungen
nnten nur zwei gegeben werden, Othello und die Lästerschule.
*bas les Anglais, point d'étrangers en France,*" schrie es von allen

Seiten, die Gensdarmerie musste sich ins Mittel legen um dem Tumult im Theater zu steuern und das Unternehmen musste aufgegeben werden. Allein die Bahn war doch gebrochen, die öffentliche Stimme änderte sich merkwürdig schnell und wenige Jahre später (1827—28) machten die Gesellschaften von Covent-Garden, von Drurylane und aus Dublin eben so viel Glück, wie ihre Collegen vorher Empörung hervorgerufen hatten. Konnten sie doch sogar ein eigenes englisches Theater in Paris einrichten. Sie führten ausser Romeo und Julie (mit dem Garrick'schen Schluss), dem Kaufmann von Venedig, Othello, Macbeth u. A. auch den Hamlet mit wahrhaft begeistertem Beifalle auf (Lacroix 294 ff.). „*La lecture de ces chants de folie*, so berichtet Paul Duport über Opheliens Lieder, *serait fastidieuse dans une traduction; mais la voix et la pantomime expressive de miss Smithson ont chez nous produit dans cette scène un enthousiasme qui allait jusqu'au fanatisme.*“ Aus Anlass dieser Vorstellungen gab nämlich Paul Duport seine *Essais littéraires sur Shakespeare (Paris 1828, 2 tomes)* heraus, wie er selbst in der Vorrede mit deutlichen Worten eingesteht. „Seit lange Zeit nachgeahmt, so heisst es, bisweilen verschönert (ob durch Ducis?) noch öfter jedoch travestirt wird Shakespeare endlich den französischen Zuschauern in seiner originalen Gestalt vorgeführt. Shakespeare gut zu kennen ist daher ein fast unabweisliches Bedürfniss für uns geworden.“ Um diesem „dringenden Bedürfniss abzuhelfen liefert er also Analysen sämmtlicher Stücke, denn welch Lektüre, ruft er aus, ist Shakespeare für die „*gens de monde*. „Kaum die Gelehrten von Profession können die Länge und Langeweile derselben ertragen, *tant le fatras y déborde le sublime.*“ Als wieder das alte Lied von den Weizenkörnern in der Spreu. So sehr wir uns auch versucht fühlen, auf Duport's Ansichten über Shakespeare näher einzugehen, so verbietet es uns doch die Begränzung unseres Themas. Nur so viel müssen wir hinzufügen, dass Duport's Analysen ausser allem Vergleich mit denen von Gervinus oder Kreyssig stehen. Sie sind wenig mehr als Scenarien. Es fehlt gänzlich an einer wissenschaftlich-ästhetischen Grundlage, und auf die Entwickelung der den Stücken zu Grunde liegenden Ideen wie ihres künstlerischen Baues wird nicht näher eingegangen. Der Verfasser kennt nur Einzelnheiten. Dennoch schliesst er seine Kritik Shakespeare's mit dem pompösen Abgange, dass er ihn dem Homer als dem *poète par excellence* an die Seite stellt. Aus dem was Duport über den Hamlet beibringt, wird sich übrigens deutlich ergeben, wie er über Shakespeare überhaupt denkt. Zunächst ist

überraschend, dass er sich angesichts des die Hauptstadt entzückenden englischen Theaters noch ganz auf den alten Voltaire'schen Standpunkt stellt und dessen Aussprüche nur mit andern Worten paraphrasirt. Der Hamlet ist ihm „das berühmteste, zugleich aber das ungleichste“ Stück Shakespeare's. „Es ist ein von einigen Lichtstrahlen durchdrungenes Chaos. Man glaubt sich eine Viertelstunde bei Plato und die übrige Zeit im Bedlam.“ Goethe, meint er, hat das Ziel überschossen, er vergleicht ihn mit einem Billardspieler, der einen Ball sehr fein nehmen will, so fein, dass er ihn gar nicht berührt. Wie ihm scheint haben Goethe's Erörterungen keinen Bezug auf Shakespeare's Hamlet. „Was ist Hamlet's Charakter?“ so fragt Duport. „Ist es wirklicher oder verstellter Wahnsinn, oder eine Mischung von beiden? Oder hat nicht Shakespeare vielmehr jene Geister des Nordens im Auge gehabt, die so thätig sind mit ihren Gedanken und so langsam in der Handlung, die alles träumen und nichts wagen? Der Leser kann nun selbst urtheilen!“ Das heisst freilich, sich leichten Kaufes aus dem Staube machen, als ob das eine Aufgabe für die Mittagsruhe der Leser wäre. Opheliens unvergleichliche Schilderung des Abschieds, den Hamlet von ihr nimmt (II, 1: *He took me by the wrist and held me hard etc.*) findet Duport so unpassend im Munde eines jungen Mädchens, dass er sich verpflichtet fühlt, sie auszulassen. Die Sprache, deren sich Hamlet gegen den Geist seines Vaters bedient *(Old mole etc.)* ist die groteskste und unehrerbietigste, welche jemals „*sur les tréteaux de la farce*“ gewagt worden ist. Dagegen wird man sowohl bei den Alten wie bei den Neuern schwerlich etwas Grösseres *(supérieur)* finden als Hamlet's Monolog *(To be or not to be)* „wenn nicht eine übermässige Zartheit zu viel Gewicht auf einige Züge von zweifelhaftem Geschmack legt, welche die Schönheit des Uebrigen leicht verwischen muss.“ In der darauf folgenden Unterredung sagt Hamlet seiner Geliebten Hartherzigkeiten *(des duretés)*, welche, „um die Worte eines unserer Komiker zu entlehnen“ ein Stutzer nicht einmal einem Kammermädchen sagen würde. So mag wol ein Komiker sprechen, aber ein ernsthafter Schriftsteller sollte die Liebelei eines Stutzers mit einer Zofe nicht in Vergleich mit der erschütternden Tragik des Hamlet stellen. Nach der Ermordung des Polonius schont Hamlet nichts mehr; „er bestürmt die Königin mit den blutigsten Vorwürfen; sie fleht ihn vergebens an Mitleid mit ihr zu haben. Der Geist erscheint, nur dem Prinzen sichtbar, dem er anbefiehlt, seine Mutter zu schonen und sie mit weniger Barbarei zu behandeln. Diese Idee ist gerade das Gegentheil von

dem, was tragisch und theatralisch sein würde.“ Ducis hat freilich, wie wir gesehen haben, den umgekehrten Weg eingeschlagen, indem er Hamlet nur die Wahl zwischen Muttermord oder Ungehorsam gegen die Gebote des Geistes lässt. Ein Muttermord fällt nicht mehr unter den Begriff der Strafe oder der Rache. Soll das tragisch sein, dass des Vaters Geist den Sohn zum Verbrechen anspornt? Denn so nur könnte der christlich-moderne und insbesondere der germanische Geist eine an der Mutter vollzogene Blutrache ansehen. Sogar den Orest verfolgten die Erinnyen, weil er Hand an die Mutter gelegt, und erst nach langer Irrfahrt und Busse wurde er ihrer ledig. Athene selbst musste ihre Stimme in die Urne legen, um ein freisprechendes Urtheil für ihn zu erwirken. Alfieri fand es nöthig, den Orest die That in einem Anfalle irrsinniger Verzweiflung vollbringen zu lassen. Shakespeare hat über die Schuld der Mutter einen Schleier gebreitet, welchen Ducis mit unweiser und undichterischer Hand zerrissen hat. Vielleicht nirgends zeigt sich die Ueberlegenheit Shakespeare's und die Kluft, die ihn von der französischen Anschauungs- und Gefühlsweise trennt, deutlicher als eben in diesem Punkte.

So ergiebt sich, ohne dass wir ein anderes Stück ausser dem Hamlet herbeizuziehen brauchten, dass die ästhetisch-kritische Betrachtung des Hamlet von Voltaire bis zum Anfange der zwanziger Jahre, also in dem Zeitraume fast eines Jahrhunderts, keinen wesentlichen Fortschritt gemacht hatte. Allein was wir so eben hinsichtlich des englischen Theaters bemerkt haben, das geschah auch auf diesem Felde: der Umschwung vollzog sich auch hier mit überraschender Schnelligkeit. Einen nicht geringen Antheil an diesem Umschwunge dürfen wir mit gerechtem Stolze den Einwirkungen der deutschen Literatur zuschreiben. Die drei hervorragendsten Mitglieder der Sorbonne, Guizot, Cousin und Villemain, gaben bekanntlich durch das Studium der deutschen Literatur und besonders der deutschen Philosophie ihrer Bildung eine tiefere Grundlage und eine eigenthümliche Richtung, mit welcher das Studium der englischen Literatur Hand in Hand ging. Sie führten von beiden Seiten ihren Landsleuten germanische Elemente zu, die in der neuesten Entwickelung der französischen Literatur von immer grösserer Bedeutsamkeit geworden sind. Guizot begleitete seine erwähnte Ausgabe der Letourneur'schen Uebersetzung mit einem *Essai sur Shakespeare.* Cousin hat seine Beschäftigung mit der englischen Literatur nur insofern bethätigt, als er in seinen jüngern Jahren Vorle-

sungen über die schottische Philosophie gehalten hat.[1]) Villemain dagegen, der sich nur wenig um das Deutsche bekümmert hat, ist um so tiefer in das Englische eingedrungen, wie sein *Cours de Littérature* beweist. Auch von ihm haben wir einen *Essai littéraire sur Shakespeare (Mélanges Historiques et Littéraires, Paris 1827 III, 141—187).* Villemain constatirt zunächst die Veränderung in der Beurtheilung Shakespeare's, welche seit Voltaire's erstem Acclimatisations-Versuche vor sich gegangen. „Der Ruhm Shakespeare's, sagt er, erschien in Frankreich anfänglich als etwas Paradoxes und Scandalöses; heut bedroht er den alten Ruf unseres Theaters.“ Er spricht seinen Zweifel aus, ob die Akademie noch ein geeigneter Ort sein möchte, um dort, wie Voltaire gethan, Schimpfreden gegen Shakespeare auszustossen und das Anathema gegen ihn zu schleudern; auch die Akademien sind wie das Publikum dem Zeitgeist unterworfen. Der Hauptsache nach ist jedoch Villemain noch immer nicht weiter gedrungen als bis zum Standpunkte unserer Sturm- und Drangperiode. Er erblickt in Shakespeare ein riesenhaftes Genie mit ausserordentlichen Schönheiten, aber auch mit ausserordentlichen Fehlern, das ausserhalb der Regel steht. Shakespeare, meint er, gehöre den Engländern und ihnen müsse er verbleiben, denn seine Poesie sei nicht wie die der Griechen bestimmt, den übrigen Nationen die schönsten Formen der Einbildungskraft zum Muster aufzustellen. Er erklärt sich ausdrücklich gegen die Nachahmung Shakespeare's. Eine besonders lebendige Schilderung giebt er von dem Eindrucke, welchen der Hamlet auf die Franzosen hervorbringe. „Streicht aus diesem Trauerspiel,“ so lauten seine Worte, „ja nicht die Arbeit und die Spässe der Todtengräber, wie es Garrick versucht hat; bleibt bei dieser entsetzlichen Possenreisserei *(cette terrible bouffonnerie)* anwesend; ihr werdet Grausen und Lustigkeit sich mit Blitzesschnelle über eine ungeheuere Zuhörerschaft verbreiten sehen. Bei dem blendenden, aber ein wenig unheimlichen Lichte der Gasflammen, die das Haus erhellen, mitten unter dem Luxus des Schmuckes, welcher auf dem ersten Balkone glänzt, werdet ihr die elegantesten Köpfe sich gierig nach jenen Kirchhofs-Trümmern *(ces débris funèbres)* hinwenden sehen, welche auf der Bühne aufgedeckt werden. Jugend und Schönheit betrachten mit unersättlicher Neugier diese Bilder der Vernichtung und diese ins Einzelne gehenden *(minutieux)* Details des Todes. Dazwischen scheinen die bizarren Spässe, die in das Spiel der Personen

---

[1]) Mager, Geschichte der französischen National-Literatur III, 3 p. 148.

eingeflochten sind, von Augenblick zu Augenblick die Zusch:
von der Last, die sie niederdrückt, zu befreien; anhaltendes Gel
ter bricht auf allen Rängen aus. Aufmerksam auf dieses Schau:
werden die kältesten Gesichter abwechselnd traurig oder heiter,
man sieht den Staatsmann über die Sarcasmen des Todtengrä
lächeln, welcher den Schädel eines Höflings von dem eines Sp
machers zu unterscheiden sucht."

Ueber Hamlets Charakter bemerkt Villemain: *„Par une co*
*naison singulière, Shakespeare a représenté la folie feinte aussi :*
*cent que la folie elle même: enfin il a imaginé de les mêler to*
*deux dans le personnage bisarre d'Hamlet et de joindre ensemble*
*éclairs de la raison, les ruses d'un égarement calculé et le déso*
*involontaire de l'âme."*

An Guizot und Villemain schliesst sich Barante, berühmt
Staatsmann, noch berühmter als Geschichtschreiber der Herzöge
Burgund. Auch er war ein eifriger Freund der deutschen und
lischen Literatur; er übersetzte Schiller'sche Stücke für das *Th*
*Étranger* und schrieb eine Abhandlung über den Hamlet (182
Er hat einen ausserordentlichen Fortschritt in der französis
Shakespeare-Kritik gemacht und ist tiefer eingedrungen als alle s
Vorgänger. Er hat zuerst den Hamlet als ein von einem gros
einheitlichen Gedanken getragenes und durchdrungenes Kunstv
erfasst und die organische Folgerichtigkeit und Nothwendigkeit :
Dessen begriffen, was seine Vorgänger als fehlerhafte Auswü
betrachtet haben, selbst die Todtengräber-Scene nicht ausgenom
Ja nach ihm hat Shakespeare keinem seiner Werke eine ausge
chenere, stetigere *(continue)* und festere Einheit der Absicht und
bung gegeben als dem Hamlet. Ob wir dem von ihm aufgeste
Grundgedanken des Stückes als solchem beizupflichten vermö
ist eine andere Frage. Die Ursache, warum diese Tragödie
eines so ausserordentlichen Ruhmes erfreut, findet Barante in
Umstande, dass sie mehr als irgend ein anderes Stück Shakespe
beweist, wie dieser Dichter die wunderbare Kunst besessen h
sich des gemeinen Volkes zu bemächtigen und doch zu glei
Zeit die aufgeklärten und denkenden Geister zu entzücken.
Hamlet hat nach ihm Shakespeare dem eigenen Genius in se
ganzen Universalität und abwechslungsreichen Fülle freien Lau
lassen; hier hat er gezeigt, wie er selbst die Welt und die me
liche Natur ansah. Er hat darin aber auch dem Geiste seiner

[1]) *Mélanges Historiques et Littéraires* (Paris 1824) III, 217—234.

Ausdruck geliehen. Der Hamlet ist nach Barante in einer Epoche entstanden, in welcher der menschliche Geist, lange von den Banden einer unvollkommenen Civilisation gefesselt, einen neuen Aufschwung zu nehmen begann, einen Aufschwung voll Beweglichkeit, voll Wissbegierde und Eifer. Man findet daher im Hamlet alle Wirkungen jenes Erstaunens und jener Trunkenheit, in welche Gelehrsamkeit und Philosophie die ersten Generationen versetzten, die sich ihnen mit der ganzen Anziehungskraft der Neuheit hingaben. Der Luxus der neu erworbenen Kenntnisse, die Häufung der Raisonnements, die Verschwendung der Reflexionen musste nothwendiger Weise den Charakter jener Jahrhunderte ausmachen, in denen die Wissenschaften und die Geistesbildung aufs neue erwachten. Der Held des Stückes zumal ist ganz nach den Ideen jener noch naiven Zeiten geformt.

Hamlet hat auf einer jener deutschen Universitäten studirt, wo man schon damals, d. h. zu Shakespeare's Zeiten, die Principien der Dinge metaphysisch untersuchte, wo man schon damals in einer idealen Welt lebte und wo die Träumerei den Menschen auf das innere Leben hinführte. Sein Kopf war mit Ungewissheit, Zweifel und Schwäche gefüllt, er war was das Volk einen „Ueberstudirten" nennt, der vor lauter Studiren verrückt wird. Nachdem er den Geist seines Vaters gesehen und beschlossen hat, sich wahnsinnig zu stellen, kann man die Gränze zwischen seiner Vernunft und seinem Wahnsinn nicht mehr erkennen.

Aber nicht Hamlet allein, alle Personen des Stückes dogmatisiren ohne zu handeln; alle gefallen sich darin, „*à parler sans conclure;*" alle haben einen Zug von Pedanterie. So der König, der seine Gewandtheit und Klugheit nur in Worten zeigt und sich auf nichts vorzubereiten versteht, das er kommen sieht. So Polonius, welcher die Fadheit des Ministers und Höflings in doktoraler Sprache zur Schau trägt. So Laertes, der selbst dem wahren Schmerz in schwülstigster Sprache Ausdruck giebt. So endlich der Geist, welcher uns mit selbstgefälliger Gelehrsamkeit die pharmaceutischen Eigenschaften auseinander setzt, welche man zu damaliger Zeit dem Schierlingssafte zuschrieb. Die Frauen allein sind von diesem Stile ausgenommen, wobei dem Dichter die Anerkennung gezollt wird, dass es keinem Dramatiker so wie ihm gelungen ist, den Unterschied der beiden Geschlechter in seinen Charakteren darzustellen.

Dies ist offenbar die schwächste Seite des Barante'schen Essai's. Den absichtlichen Gegensatz in den Charakteren Hamlet's und des Laertes hat er nicht ergründet und auch den König beurtheilt er

falsch. Ueberhaupt trifft er mit diesen Betrachtungen nicht den Kern der Charaktere. Sehr bemerkenswerth ist dagegen, was er über den Gang des Stückes äussert und was an Goethe's (den Barante übrigens nicht anführt) Worte erinnert: „Der Held hat keinen Plan, aber das Stück ist planvoll.“ „Jede Scene, sagt Barante, noch mehr als jede Person ist bestimmt, das Leere und Nichtige der menschlichen Dinge zum Bewusstsein zu bringen; der Gang der Handlung scheint im Geiste des Skepticismus concipirt. Das sind keine Begebenheiten, welche durch den Willen, die Voraussicht oder die Leidenschaften der Menschen vorbereitet und herbeigeführt werden. Das ist nicht der leitende Faden des Verhängnisses, der die Handlungen der Menschen zu einem ihrem Willen entgegengesetzten Ziele führt, wie in der antiken Tragödie. Das ist auch nicht der freie menschliche Wille, der in seiner ganzen Kraft wirkt und doch verurtheilt ist, eine vom Schicksal vorgezeichnete Bahn zu beschreiben, wie wir es im Macbeth sehen. Der Zufall und nicht die Vorsehung scheint eine Begebenheit nach der andern herbeizuführen, ohne uns irgend eine Richtung, irgend einen sittlichen Zweck zu zeigen. Es ist wahr, die Schuldigen werden bestraft, aber durch Zufall, ohne dass irgend eine Nothwendigkeit, irgend eine Verkettung des Verbrechens mit der Strafe die göttliche Hand offenbarte. Die Unschuld wird in denselben Untergang hinabgezogen. — Hamlet hat in seinen träumerischen Zweifeln das Gefühl für Gut und Böse verloren; er ist schwach, hartherzig, grausam und „*déloyal*“ geworden. Man beklagt ihn wegen Dessen, was er thut, aber die Bestrafung scheint nicht ungerecht. — „*Qu'est ce que de nous!*“ Das ist die am Ende jeder Scene wiederkehrende Moral.

Hinsichtlich des Geistes erklärt sich Barante natürlicher Weise für Shakespeare gegen Voltaire und beruft sich dabei auf Lessing. Die Unterredung Hamlet's mit seiner Mutter ist ihm im geraden Gegensatze zu Duport,[1]) „*du plus haut pathétique.*“ Das Begräbniss Ophelien's sieht er als den eigentlichen Schluss an, denn die Lösung des Knotens ist nach ihm die Klippe des Stückes, insofern es eigentlich keinen Knoten hat: „*La disposition morale où nous laisse cette tragédie a de même quelque chose d'indécis et de fatigant; la doute a présidé à tout son ensemble et pèse encore sur le denouement.*“ — —

[1]) Um Missverständnissen vorzubeugen bemerken wir ausdrücklich, dass Duport's Werk vier Jahre später als Barante erschienen ist. Duport ist eben ein Nachzügler der Voltaire-Laharpe'schen Schule, der leider von Barante nichts gelernt hat.

Gleichzeitig mit den Bestrebungen der Sorbonne, durch das Studium der fremden Literaturen dem französischen Geiste neue Nahrung zuzuführen, seinen Horizont zu erweitern und neue Grundlagen für Kritik und Aesthetik zu gewinnen, begann die von den Romantikern ausgehende Umwälzung in der Poesie. Hier wurden die Ergebnisse der ausländischen Einwirkungen praktisch verwerthet. Es ist hier nicht der Ort, die Einflüsse aufzuzeigen, welche Shakespeare auf die neue Schule geäussert hat, um so weniger als das Augenmerk und Bestreben der Romantiker vorzugsweise auf das historische Drama gerichtet war, während die grossen Tragödien Shakespeare's unbeachtet blieben. Nur durch Alfred de Vigny's Uebersetzungen wurden auch Othello und der Kaufmann von Venedig gewissermaassen ins Treffen geführt. Erst in den abgeleiteten Stadien des Romanticismus, wenn wir uns dieses Ausdrucks bedienen dürfen, tritt auch der Hamlet wieder auf, einmal in George Sand's *Etude sur Hamlet* und sodann in Alexandre Dumas' Uebersetzung oder richtiger Bühnenbearbeitung. Was G. Sand anbetrifft, so bedauern wir, dass uns ihr Aufsatz trotz der aufgewandten Mühe bis jetzt unzugänglich geblieben ist. Dass sie zum ersten Male ein Shakespeare'sches Lustspiel für die französische Bühne bearbeitet hat, ist bereits oben erwähnt worden.

Der Hamlet von Dumas und Paul Meurice kam am 15. December 1847 auf dem *Théâtre Historique* zum ersten Male zur Aufführung.[1]) Was es mit dem Urtheile Lacroix's (p. 335) auf sich hat, dass dies der wahrhafte und von einer Meisterhand vollkommen reproduzirte Hamlet sei, wird sich sogleich zeigen. Dumas ist ein ausserordentlich gewandter dramatischer Fabrikant, dem alles auf Bühnenwirkung ankommt, wie er auch im vorliegenden Falle bewiesen hat. Ihm gilt der Hamlet nur als ein effektreicher Stoff, welchen er dem Geschmacke des Pariser Publikums mit rücksichtsloser Freiheit angepasst hat. Zunächst hat er durchgängig gekürzt; Osrick ist sogar gänzlich gestrichen und Güldenstern hat seine Rolle übernehmen müssen. Auf der andern Seite hat Dumas kein Bedenken getragen, nicht nur einzelne Züge, sondern sogar eine ganze Scene (I, 5) einzuschieben. Andere Scenen hat er umgestellt, wobei ihn namentlich die Rücksicht auf den Decorationswechsel geleitet

---

[1]) Nach Lacroix a. a. O. hat Dumas schon früher Hamlet'sche Züge auf seinen Lorenzo im gleichnamigen Stücke übertragen: „*c'est le même caractère,* sagt Lacroix, *qui doit se cacher sous un masque, là de folie, ici de lâcheté (!!); ce sont les mêmes desseins à accomplir.*“ Daraus scheint sich keine besondere Aehnlichkeit zu ergeben.

hat. Abgesehen von den Akten ist das Stück nämlich noch in acht Partien abgetheilt, und nur zu Anfang einer solchen Partie tritt ein Wechsel der Dekoration ein — ein schwacher Rest der klassischen Einheit des Ortes. Aus diesem Grunde geht Hamlet nach dem Zwischenspiel nicht in das Closet seiner Mutter, sondern diese muss auf seine Aufforderung zu ihm kommen. Eben desshalb ist auch die Kirchhofs-Scene in den vierten Akt verlegt. Zahlreiche andere Züge von des Bearbeiters Erfindung sind jedoch nicht durch diesen Umstand bedingt. Dahin gehört, dass die Aufforderung den Platz zu wechseln, als der Geist sein unterirdisches Schwört! ruft, dem Horatio in den Mund gelegt ist; dass Hamlet dem Schauspieler, der ihm den Mord des Gonzago mit seiner Einlage spielen soll, einen Ring schenkt; dass Ophelia, als der König und ihr Vater ihr Zusammentreffen mit dem Prinzen belauschen, an einem Betpult kniet; dass Lucianus im Zwischenspiel aus einem Neffen des Königs zu seinem Bruder gemacht ist; dass er ihm das Gift nicht ins Ohr, sondern in den Mund giesst; und dass endlich Hamlet nach der Tödtung des Polonius, Ophelien's gedenkend, ausruft:

*— Polonius! ah! je suis bien maudit!*
*Celle qui portera le poids de ma folie*
*Sera donc toi toujours, Ophélie! Ophélie! etc.*

Wie bei Ducis ist der Rahmen des Stückes verengert, indem der norwegische Hintergrund gestrichen ist. Auch geht Laertes nicht erst nach Frankreich, sondern ist bereits zu Anfang des Stückes von dort zurückgekehrt und stellt sich aus diesem Anlass dem Könige in der Audienzscene vor. Hamlet wird nicht nach England geschickt, sondern verbirgt sich nach dem Morde des Polonius einige Zeit am Meeresufer und in der Nähe einer Kirche, wo er vor seiner ihn anrufenden Mutter flieht. Auf diese Weise erfährt er Ophelien's Tod nicht eher als bei ihrer Beerdigung. Die am tiefsten greifende Aenderung ist jedoch der Schluss. Hamlet, welcher beim Fechten vom Laertes kein Mal getroffen wird, entwindet diesem das Rappier, hebt es auf und präsentirt ihm aus Artigkeit das seinige. So bekommt er das vergiftete Floret in die Hände, mit welchem er zunächst Laertes, und als dieser den Verrath bekennt, den König tödtlich verwundet. Den Giftbecher hat er beharrlich zurückgewiesen. Da erscheint nochmals der Geist und hält Gericht. Dem Laertes und der Königin, welche um Gnade flehen, wird verziehen. Zum erstern spricht der Geist:

*— Ton sang trop prompt t'entraîna vers l'abîme,*
*Laërte, et le Seigneur t'a puni par ton crime.*
*Mais tu le trouveras, car il sonde les coeurs,*
*Moins sévère là-haut. Laërte, — prie et meurs!*

Die an die Königin gerichteten Worte des Geistes lauten:

*— Ta faute était ton amour même,*
*Ame trop faible, et Dieu vous aime quand on aime!*
*Va, ton coeur a lavé sa honte avec ses pleurs:*
*Femme ici, reine au ciel, Gertrude — espère et meurs!*

Dem Claudius dagegen wird zugerufen:

*— Pas de pardon! Va, meurtrier infâme!*
*Pour tes crimes hideux, dans leurs cercles de flamme,*
*Les enfers dévorants n'ont pas trop de douleurs!*
*Va, traître incestueux, va! — désespère et meurs!*

Als nun Hamlet klagt, was er arme verlassene Waise noch auf Erden solle, und welche Strafe ihn treffen werde, dafür dass er statt des Einen Schuldigen vier dem Tode überliefert habe, spricht der Geist das Schlusswort: *Tu vivras!* Er erhält nicht einmal einen Verweis für den Polonius! Dass durch ein solches Richteramt dem Geiste eine ganz andere und zwar unrichtige Bedeutung zu Theil geworden ist, lässt sich unschwer erweisen; allein über solche Dinge pflegt das grosse Pariser Publikum nicht nachzudenken, am wenigsten wenn ihm ein solcher Knalleffekt dargeboten wird.[1]) Das Ueberleben Hamlet's bezeichnet Chatelain in der unten angeführten Stelle geradeswegs als „*une idée burlesque.*"

Solchen Aenderungen gegenüber will es nicht viel bedeuten, dass die Charaktere französisch verflacht sind, dass von Hamlet's Wahnsinn wenig zu merken und Ophelia, wiewohl in anderer Weise als bei Ducis, merkwürdig vergriffen ist. Natürlich sind auch die prosaischen Stellen in Versen übertragen. Sprache und Versbau sind übrigens himmelweit von Ducis verschieden und zwar, so weit

---

[1]) In ganz ähnlicher Weise musste auf Wunsch der Theaterdirektion die im Odéon 1848 aufgeführte Uebersetzung des Macbeth von Emile Deschamps „verschönert" werden, indem die Hexen wiedererscheinen und den Knoten lösen mussten. Dieser so zurecht gestutzte Macbeth erlebte 100 Vorstellungen hinter einander. *Chatelain, Hamlet: Tragédie en 5 Actes de W. Shakespeare, trad. en Vers Français. Londres* 1864. *Introd. X fg.*

es die freiere Behandlung des Verses angeht, zu ihrem Vorth
Bisweilen jedoch machen sie, wenigstens auf unser Gefühl, (
Eindruck, als hätte die Muse statt des Kothurns den moderns
Soccus angezogen; so z. B. wenn Ophelia, erst durch ihren Va
darauf gebracht, dass Hamlet sie liebt, ausruft:

*Il m'aime, il m'aime, oh que je suis heureuse!*

Oder wenn Laertes sagt:

*Le dernier jour, ce monde et l'autre, peu m'importe!*
*Que je venge mon père et que Satan m'emporte!*

Hamlet charakterisirt sich einmal mit den Worten:

*— — Je suis bon diable*
*Et veux tout ce qu'on veut. —*

Doch das klarste Bild vom Stile des Uebersetzers — *sit ve*
*verbo!* — wird der Leser erhalten, wenn wir wiederum den gross
Monolog als Probe mittheilen:

*— Être ou n'être pas, voilà la question!*
*Que faut-il admirer? la résignation*
*Acceptant à genoux la fortune outrageuse,*
*Ou la force luttant sur la mer orageuse*
*Et demandant le calme aux tempêtes? — Mourir!*
*Dormir! et rien de plus, et puis, ne plus souffrir!*
*Fuir ces mille tourments pour lesquels il faut naître!*
*Mourir! Dormir! — Dormir! qui sait? rêver peut-être!*
*— Peut-être? — ah! tout est là! Quels rêves peupleront*
*Le sommeil de la mort, lorsque sous notre front*
*Ne s'agiteront plus la vie et la pensée?*
*Doute affreux qui nous courbe à l'ornière tracée!*
*Eh! qui supporterait tant de honte et de deuil,*
*L'injure des puissants, l'outrage de l'orgueil,*
*Les lenteurs de la loi, la profonde souffrance,*
*Que creuse dans le coeur l'amour sans espérance,*
*La lutte du génie et du vulgaire épais? . . . .*
*Quand un fer aiguisé donne si bien la paix!*
*Qui ne rejetterait son lourd fardeau d'alarmes*
*Et mouillerait encor de sueurs et de larmes*
*L'âpre et rude chemin? si l'on ne craignait pas*
*Quelque chose, dans l'ombre, au delà du trépas!*

*Ce pays inconnu, ce monde qu'on ignore,*
*D'où n'a pu revenir nul voyageur encore —*
*C'est là ce qui d'horreur glace la volonté!*
*Et, devant cette nuit, l'esprit épouvanté*
*Garde les maux réels sous lesquels il succombe*
*De préférence aux maux incertains de la tombe!*
*Puis, ardente couleur, la résolution*
*Descend aux tons pâlis de la réflexion;*
*Puis, l'effrayant aspect troublant toutes les tâches,*
*Des plus déterminés le doute fait des lâches!*

*Ophélie, à part.*

*Son rêve plane en haut, mon amour pleure en bas.*
*Aveuglé de clartés, il ne me verra pas!*

*Hamlet, apercevant Ophélie.*

*Ophélie! ô jadis ma vie et ma lumière!*
*Parle de mes péchés, ange, dans ta prière!*

Ein Verdienst wird sich auch der Dumas'schen Bearbeitung nicht absprechen lassen, das Verdienst zur Einführung Shakespeare's in die weitesten — nicht bloss literarischen — Kreise des französischen Volkes beigetragen und dadurch zur umgestaltenden Entwickelung des französischen Geistes mitgewirkt zu haben. Leider fehlt es uns an Angaben, welche Aufnahme Dumas' Hamlet in und ausser Paris gefunden hat. Uebrigens steht seine Bearbeitung keineswegs vereinzelt da, vielmehr sind vor wie nach ihm verschiedene Bearbeiter und Uebersetzer auf demselben Felde mit Erfolg thätig gewesen. Bereits im Jahre 1829 war eine metrische Bearbeitung des Hamlet von Léon de Wailly auf dem Odéon zur Aufführung gekommen. Lediglich für die Bühne bestimmt ist dieselbe unseres Wissens gar nicht im Druck erschienen, so dass wir weder über ihren Charakter noch über ihren Erfolg nähere Daten anzugeben vermögen. Ein keineswegs günstiges Vorurtheil für den Bearbeiter erweckt jedoch der Umstand, dass er nach Chatelain's Angabe (Introd. XVI) Burns in Prosa (!!) übersetzt hat. „*Le burlesque,* fügt Chatelain hinzu, *ne peut aller plus loin.*" Sogar zu einer französischen Oper wurde Hamlet verarbeitet (Lacroix 337), doch können wir leider auch über diese nichts Genaueres mittheilen. Eine andere Uebersetzung in Prosa mit gegenüberstehendem Text erschien 1837 in den von D. O'Sullivan herausgegebenen Chefs-d'Oeuvre de Shakespeare, welche zu der *Bibliothèque Anglo-Française, ou Collection des Poètes Anglais les plus estimés etc.* gehören. Die ver-

schiedenen in diesem Sammelwerke enthaltenen Stücke sind von verschiedenen Schriftstellern übersetzt, der Hamlet von Ernest Fouinet, und der Herausgeber hat kurze Einleitungen und erklärende Anmerkungen hinzugefügt, welche, wenigstens was den Hamlet anbetrifft, ohne Bedeutung sind. Bemerkenswerth ist nur, dass derselbe die Reden, welche Marcellus und Horatio an den Geist richten, wie die Schilderung des Fegefeuers, so sehr dem Geiste der katholischen Kirche entsprechend hält, dass er sich bewogen findet, Denen beizutreten, welche Shakespeare für ein Mitglied dieser Kirche erklärt haben. Der Name O'Sullivan reicht hin, um dies begreiflich zu machen; übrigens fühlt er recht wohl, dass er mit dieser Ansicht auf den Beifall und die Sympathie eines grossen Theils der französischen Nation rechnen kann. „*Les sentiments religieux, prêtés à Shakespeare*, sagt er S. 232, *ne seraient qu'un titre de plus à notre admiration pour cet étonnant génie.*" Die zwei Jahre nach O'Sullivan (1839) erschienene Uebersetzung von Davésiès de Pons ist uns bis jetzt noch nicht zu Gesicht gekommen. Zwei fernere Gesammtübersetzungen des Shakespeare von Benjamin Laroche und von Francisque Michel, — in Prosa — beide 1842 erschienen, citirt Lacroix 44 und 334. Was die (bekanntlich ebenfalls in Prosa abgefasste) Uebersetzung von François Victor Hugo anlangt, so ist auch in ihr eine besondere Betonung auf den Hamlet gelegt, indem derselbe an die Spitze des Werkes gestellt und selbst von der Quarto von 1603 eine Uebertragung beigegeben ist. Die grösste Merkwürdigkeit dieser Uebersetzung ist mit ihren eigenen Worten: „*Elle offrira au lecteur cette nouveauté dernière: l'auteur de Ruy Blus commentant l'auteur d'Hamlet.*" Dieser Trompetenstoss wird würdig vervollständigt durch eine Stelle in Victor Hugo's Buch über Shakespeare, wo er das Werk seines Sohnes als die drohendste Gefahr für die bestehende Staatsgewalt in Frankreich proclamirt und die Regierung höhnisch auffordert, vor diesem „Shakespeare ohne Beisskorb" auf ihrer Hut zu sein. Stolz lieb' ich den Spanier — aber nicht frech. Die Einleitung, die dieser gefährliche Uebersetzer zum Hamlet giebt, ist im höchsten Grade feuilletonistisch und schliesst mit folgender Tirade an die Jünglinge Frankreichs, die Schulkameraden des Uebersetzers: „*Restez à jamais fidèles à la sainte cause du progrès. Soyez fermes, intrépides et magnanimes. — — Regardez bien et par cette froide nuit d'hiver, à la pâle clarté du ciel étoilé vous verrez passer — armé de pied à cap, le bâton de commandement à la main — ce spectre en cheveux blancs qui s'appelle le devoir.*"

Etwas ausführlicher müssen wir über die jüngste Uebersetzung sprechen, welche der Chevalier de Chatelain, ein sehr fruchtbarer Uebersetzer englischer und deutscher Poesie, zur 300jährigen Jubelfeier Shakespeare's hat erscheinen lassen (Londres, Rolandi, 1864). Chatelain mag als Vertreter der jüngsten Epigonen der französischen Romantik gelten; Charles Bandelaire, Lecomte de Lille, Théodore de Banville, Théophile Gauthier, Roger de Beauvoir u. A. sind diejenigen zeitgenössischen Poeten, denen er sich in der Einleitung XVI beigezählt wissen will. Von Théodore de Banville hat er seiner Arbeit ein Motto vorgesetzt, das an Ueberschwänglichkeit und Schwulst in der That das Mögliche leistet. Hören wir nur die Schlussverse:

*Toute création à laquelle on aspire,*
*Tout rêve, toute chose émane de Shakespeare.*
*Shakespeare! . . . ce penseur! Ombre! Océan! Éclair!*
*Abîme comme Goethe! âme comme Schiller!*
*Lyre dont chaque note a des manteaux de flamme!*
*Oeil ouvert gravement sur la nature et l'âme!*
*Phare que, pour guider ses pâles matelots,*
*L'Art a fait rayonner sur les alpes des flots!*

Chatelain hat richtig eingesehen, dass nicht Shakespeare den Formen der französischen Poesie angepasst werden kann — wie Ducis wollte — sondern dass umgekehrt die letztern sich ihm anpassen müssen. Er erklärt sich leidenschaftlich gegen alle von seinen Vorgängern mit Shakespeare vorgenommenen Aenderungen und zeichnet sich die Aufgabe vor, seinen Landsleuten den echten und unverfälschten Shakespeare vorzuführen. Aber wie hat er diese Aufgabe gelöst? Statt irgend einer guten Ausgabe, sei es von Dyce, Collier oder wem sonst, hat er seiner Uebertragung die auf dem Londoner Prinzessin Theater übliche Bühnenbearbeitung zu Grunde gelegt und erklärt seine Arbeit für ein Facsimile oder eine Photographie dieser *Acting Edition!* Aus welchem Grunde er ein solches Verfahren eingeschlagen hat, ist nicht ersichtlich, denn den Zutritt zu den französischen Brettern hat er dadurch seiner Uebersetzung doch nicht eröffnet. Selbstverständlich fehlt es seinem Original nicht an Streichungen; Fortinbras, Norwegen und der polnische Krieg fehlen; die schönen Verse von den Weihnachtsnächten (I, 1) wie der Ortswechsel beim Schwören auf das Schwert fehlen; der Anfang des zweiten, der Schluss des dritten und die zweite Scene

des fünften Aktes (zwischen Hamlet und Horatio) fehlen; Reynaldo ist gestrichen; beim Gebet des Königs tritt Hamlet gar nicht auf; u. s. w. Wenn der Uebersetzer den wirklichen Shakespeare kennt, so ist es unbegreiflich wie er, zumal bei seinen Vorsätzen, so tief einschneidende Auslassungen adoptiren konnte. Ganz wie bei seinen so scharf von ihm getadelten Vorgängern steht den Auslassungen eine Fülle eigener Zuthaten gegenüber, welche wir nicht auf Rechnung der *Acting Edition* setzen können. Da sich der Uebersetzer nämlich in der Einen Hinsicht streng an das Original gehalten hat, dass er die Verse in Versen und die Prosa in Prosa übersetzt hat, so hat ihm natürlich in den metrischen Partien der Alexandriner grosse Schwierigkeiten bereitet und ihn zu zahlreichen Flickwörtern, ja sogar zu Flickversen genöthigt. Selbst die allbekannten schönen Sentenzen und Bilder, welche kaum die Aenderung eines Buchstabens vertragen, sind oft solchen Nothbehelfen zum Opfer gefallen. So heisst es:

*Hélas! Fragilité, c'est vrai, ton nom est femme!*

*Dans l'oeil de mon esprit, Horace, et dans mon coeur.*

*Oh! oui, c'était un homme à tout prendre, au total,*
*Dont je ne verrai point le pareil ou l'égal.*

*N'emprunte pas d'argent; — emprunter est folie,*
*C'est du vin de la vie aller boire à la lie.*

*C'est vrai, le froid est âpre, et nous démoralise.*

*— Un rat! — un rat m'excède.*

Wenn wir nicht umhin können, dem Uebersetzer hierbei Vers und Reim als Milderungsgründe anzurechnen, so fällt dies doch in den prosaischen Stellen weg, wo nichtsdestoweniger derselbe Uebelstand wiederkehrt. So lautet der Schluss von Hamlet's Liebesbrief: „*tant que cette machine qui se meut, agit et pense appartiendra à Hamlet.*" In Hamlet's Rede an den Schauspieler ist gar ein lateinischer Vers eingeschoben: „*c'était le récit d'Énée à Didon, une sorte d'Infandum regina jubes renovare dolorem.*" Wie steht es da mit dem Facsimile? oder wenn die *Acting Edition* wirklich diesen

Zusatz besitzen sollte, wie konnte ein verständiger Uebersetzer ihr folgen?

Wie die ganze genannte Poeten-Gruppe so reitet auch Chatelain das Steckenpferd der Archaismen, die er namentlich aus Montaigne und Rabelais bezieht. Ohne Archaismen, behauptet er, könne weder Shakespeare, noch Chaucer, (denn auch an diesen hat er sich gewagt) noch sonst ein älterer Dichter übersetzt werden, möge die „*Académie dite Française*“ dazu sagen, was sie wolle. Das „*Monsieur,*“ dessen sich Dumas in seinem Hamlet so oft bedient, versetzt ihn in gelinde Wuth; er geht nicht von *Messire* ab, das für ihn eine gewisse Glorie besitzt. Besonders liebt er auch das persönliche Pronomen beim Zeitworte auszulassen, was freilich bei dem ihm vom Verse auferlegten Zwange öfter eine Noth als eine Tugend ist. Neben den Archaismen lässt er aber eine grosse Zahl modernster Ausdrücke und Wendungen aus dem täglichen Leben der Pariser hergehen, welche wir euphemistisch als Familiarismen bezeichnen möchten. Allerdings sind Archaismen und Neologismen die beiden Mittel, durch welche die romantische Schule die französische Sprache vom akademischen Joche befreit, und ihr einen reichern Wortschatz und eine freiere Bewegung verliehen hat, so dass sie immer weniger den ihr von Voltaire gegebenen Beinamen einer „stolzen Bettlerin“ verdient. Es kommt nur auf das Verständniss und den Geschmack an, mit welchem dies Verfahren angewendet wird. Beide Bedingungen lässt Chatelain vermissen; bei ihm ist die Sprache eine wunderbar gemischte Gesellschaft, in welcher sich die auf so liberale Weise zum tragischen Verse zugelassenen Familiarismen oft sehr sonderbar ausnehmen. Wird doch S. 11 sogar die *Cholera morbus* eingeführt, die einer Anmerkung zufolge bereits zu Shakespeare's Zeiten unter dem Namen *Trousse-Galant* existirt haben soll. Ophelia wird S. 39 von ihrem Vater als „*un vrai morceau de roi*“ bezeichnet — warum nicht lieber gleich als „*une pièce de résistance?*“ Doch das Beste wird sein, als Probe und zur Vergleichung abermals — nun zum letzten Male — den Monolog vorzuführen.

*Telle est la question: Être ou bien ne pas être: —*
*A savoir, si l'esprit de lui-même est plus maître,*
*En supportant les coups, les flèches du destin,*
*Plutôt qu'en se cabrant sur des soucis sans fin,*
*S'anéantir? Mourir — dormir — pas davantage;*
*Dire qu'en s'endormant soudain on met l'ancrage*

*Sur les peines du coeur, sur les maux, les ennuis*
*Dont l'humaine nature est l'insondable puits.*
*C'est là la fin des fins, oui dà! la fin dernière,*
*Que l'on doit désirer de façon singulière.*
*Mourir — dormir — dormir — peut-être pour rêver,*
*Oui dà, voilà le hic; il le faut observer:*
*Dans ce sommeil du mort quand d'humeur misanthrope*
*Nous aurons rejeté notrè frêle enveloppe,*
*Quels rêves surgiront? . . . . Cela donne à penser,*
*Et le pour et le contre il nous le faut peser.*
*Car quel est celui-là qui serait assez bête*
*Pour supporter du sort l'incessante tempête,*
*Les torts de l'oppresseur, de l'orgueilleux le „Moi!“*
*Les peines de l'amour, les délais de la loi,*
*Des employés hargneux le dédain, l'insolence*
*Qu'endure le mérite aux mains de l'ignorance,*
*Quand avec un poignard il pourrait mordicus!*
*S'exempter de l'impôt, et gagner son quitus?* [1]
*Quel est-il celui-là qui sans fin et sans cesse*
*Porterait des fardeaux jusques à la vieillesse,*
*Pour grogner et suer, maugréant sur son sort,*
*Si n'était la terreur de ce qui suit la mort:*
*La mort, pays lointain, qui se perd dans les brumes*
*De la pensée humaine, et dans ses amertumes,*
*Pays inexploré dont jamais voyageur*
*N'est encor revenu, jette le froid au coeur,*
*Et nous fait supporter nos maux et nos misères*
*De l'inconnu plutôt qu'aller sonder les sphères.*
*La conscience ainsi fait de nous des poltrons;*
*La résolution chez les plus fanfarons*
*Forte en couleur d'abord, et blêmit et se fane,*
*Au penser de la mort, à son sublime arcane;*
*Et des projets ainsi grands de dimensions,*

---

[1]) *Nous avons une explication à donner à propos de ce mot de quitus — corruption du latin quietus. Nous dirons donc à nos lecteurs, ce qu'ils croiront sans peine, que nous avons été — jeune! — et c'est très vrai, à preuve qu'aujourd'hui nous sommes vieux! Or, dans notre verte jeunesse — étant clerc de notaire, nous avons poursuivi l'obtention pour de vieux comptables, de certificats de quitus — certificats qui les exonéraient de toutes reclamations sur les faits et gestes de leur précédente administration C'est dans ce sens que nous employons ce mot. — Note du Traducteur.*

*A l'état de projets meurent — sans actions*
*Mais doucement voici la charmante Ophélie . . .*
*Nymphe, en tes oraisons pense à moi, ne m'oublie.*

Haben wir nun hiermit unsere kritische Musterung der französischen Hamlet-Uebersetzungen zu Ende geführt und fragen wir nach dem Gesammt-Ergebniss derselben, so stellt sich heraus, dass die Franzosen noch keine philologisch treue und zugleich künstlerisch vollendete Uebertragung dieses (von ihnen am häufigsten übersetzten) Trauerspiels — viel weniger des ganzen Shakespeare — besitzen, die sich unserer Schlegel-Tieck'schen ebenbürtig an die Seite stellen könnte, ja dass ihnen eine solche Uebersetzung wahrscheinlich nicht möglich ist. In der That giebt es nur von sehr wenigen Shakespeare'schen Tragödien metrische französische Uebersetzungen; von den Historien und Lustspielen fehlen sie unseres Wissens noch gänzlich. Der Alexandriner mit seinen epigrammatisch zugespitzten Couplets und den nach strenger Regel wechselnden männlichen und weiblichen Reimpaaren ist von so wesentlich anderem Charakter und selbst in seiner modernen freieren Behandlung so ungeeignet zur Wiedergabe des natürlichen und der reichsten Abwechselung fähigen Fünffüsslers, dass, wie wir gesehen haben, die bedeutendsten französischen Shakespeare-Uebersetzer bis auf den heutigen Tag der Prosa den Vorzug gegeben haben. Soll Vers für Vers übersetzt werden, so sind bei dem grösseren Umfange des Alexandriners die Flickwörter und Füllsel unvermeidlich, während anderen Falles zahlreiche Enjambements entstehen und den natürlichen Redefluss beeinträchtigen müssen. Allerdings sind bereits Versuche mit französischen Fünffüsslern gemacht worden — wir erinnern namentlich an Sabatier's Uebersetzung des Tell — denen jedoch vor allem der Umstand entgegen steht, dass es der französischen Sprache durchaus an der Quantität gebricht und solchen Versen mithin jedes metrische Kennzeichen fehlt. Es fragt sich aber, ob diese Versuche bereits als erschöpfend und die Frage entscheidend zu betrachten sind, oder ob nicht erneute Bemühungen, die Sprache quantitirend zu behandeln, der Mühe lohnen möchten. Vielleicht wäre diese Revolution auch nicht grösser als der von den Romantikern vollbrachte Umsturz der dramatischen Einheiten. Die dichterische Uebersetzung ist gerade das Feld, auf welchem solche Neuerungen am leichtesten vor sich zu gehen pflegen; wie sich die klassische Ausbildung unseres Hexameters vorzugsweise an Voss'ens Homer knüpft, so könnte die Einführung des französischen Fünf-

füsslers am passendsten durch eine Shakespeare-Uebersetzung vermittelt werden.

Allein selbst abgesehen von diesem vielleicht der Zukunft vorbehaltenen Probleme ist auch innerhalb der gegenwärtig bestehenden Schranken das Ziel einer klassischen Shakespeare-Uebersetzung von den Franzosen noch nicht erreicht, insofern wir einer in Prosa abgefassten diesen Rang nicht zuzugestehen vermögen. Den grössten Theil der Schuld daran trägt einerseits der Mangel wirklich philologischer Shakespeare-Studien, wie andererseits der Mangel wissenschaftlicher Aesthetik. Gleichwohl lassen sich die bedeutenden Fortschritte nicht übersehen, welche die Franzosen seit Voltaire nach beiden Richtungen gemacht haben. Die jüngsten französischen Shakespearologen, Philarète Chasles und Alfred Mezières (in Nancy) zeichnen sich, wie das Triumvirat der Sorbonne, wieder durch tüchtige deutsche Studien aus. Freilich macht Mezières ausdrücklich Front gegen die ideologische deutsche Shakespeare-Erklärung, allein dessenungeachtet ist der deutsche Einfluss auf ihn unverkennbar. In seiner Analyse des Hamlet [1]) bleibt er jedoch hinter Barante zurück. Er weist nicht den künstlerischen Plan, die Grundidee und Einheit des Stückes nach, er analysirt nur den Charakter des Helden mit Beiseitelassung aller übrigen Personen. Seiner Ansicht nach sind Shakespeare's Charaktere nicht ausschliesslich aus dem Gesichtspunkte der dramatischen Handlung gezeichnet; sie haben eine unabhängige Existenz, sie leben ausserhalb der Bühne. Kein Charakter soll das mehr bestätigen als der Dänenprinz; er brauchte nicht durch die Ereignisse bedrängt zu werden, um zu meditiren und zu leiden. Schon ehe er von der Ermordung seines Vaters Kenntniss hat, meint Mezières, charakterisirt er sich vollständig in dem Monologe: „*Oh that this too, too solid flesh would melt.*" Der Verfasser übersicht aber, dass Hamlet hier schon unter dem Eindrucke spricht, welchen die übereilte Wiederverheirathung seiner Mutter auf ihn gemacht hat. Gewiss ist er schon da nicht ohne düstere Ahnungen, wie aus seinem nachherigen Ausruf hervorgeht: „*O my prophetic soul, my uncle!*" Dass seine Neigung zu trübsinniger Grübelei nicht erst durch die Ereignisse in ihm erzeugt wird, sondern als natürliche Anlage in seinem Geiste gelegen hat, wird damit nicht geleugnet. Mezières vergleicht dann Hamlet und Werther in der Meinung, die Deutschen liebten diesen Vergleich. Er nähert sich in einigen Punkten dem sonst von ihm bekämpften Gervinus, indem er nament-

---

[1]) *Shakespeare, ses Oeuvres et ses Critiques.* Paris, 1860. P. 316—332.

lich anerkennt, dass Hamlet den deutschen Nationalgeist repräsentire und dass Freiligrath Recht habe auszurufen: Deutschland ist Hamlet! Alsdann wendet er sich zu der Frage, ob Hamlet der Lieblingscharakter Shakespeare's, sein geistiges Ebenbild oder Ideal sei, einer Frage, die namentlich seit dem Wilhelm Meister vielfach discutirt worden sei. Er unterscheidet bei der Beantwortung zwei Seiten im Hamlet, die eine, welche vollständig mit dem Dichter in Einklang stehe — die philosophische und künstlerische — die andere, welche der aus dem Kampfe des Charakters mit seiner Bestimmung hervorgehenden Situation entspreche. Den Deutschen giebt er Schuld diesen Unterschied übersehen und den Hamlet schlechthin für das getreue Spiegelbild des Dichters oder für sein den Lesern vorgehaltenes Ideal gehalten zu haben. Im Gegentheil ist es gerade ein Landsmann des Verfassers, der jüngste Geschichtschreiber der englischen Literatur, H. Taine, welcher Shakespeare und Hamlet identifizirt hat, während wir Deutschen mit Gervinus die grösste Wahlverwandtschaft zwischen Heinrich V und dem Dichter finden. Der Verfasser ist dessen nicht unkundig; aber er meint, diese beiden Charaktere entsprächen verschiedenen Lebensperioden des Dichters; Heinrich V sei der Ausdruck seines Jünglingsalters, Hamlet der seiner gereiften Männlichkeit. Von dem Gegensatze in den Charakteren Hamlet's und des Laertes schweigt Mezières, obwohl er ihn doch aus Gervinus kennen muss. Dass Hamlet mit den Schuldigen — er ist ja in mannichfacher Hinsicht selbst ein Schuldiger — seinen Untergang findet, scheint ihm die einzig passende Lösung, denn wenn er auch Onkel und Mutter überlebt hätte, so, meint er, würde er sich doch schliesslich selbst getödtet haben. Die im Hamlet niedergelegte Lebensanschauung endlich findet Mezières fortgesetzt und gesteigert im Timon von Athen, dessen Besprechung er demgemäss unmittelbar an die des Hamlet anschliesst.

Wenn unser Ausgangspunkt, dass nämlich Shakespeare in Frankreich stets im prägnanten Sinne als der Dichter des Hamlet betrachtet worden sei, nach dem Bisherigen noch einer Bestätigung bedürfte, so würden wir sie im reichsten Maasse in Victor Hugo's dem Shakespeare-Jubiläum gewidmeten Buche finden. Bekanntlich handelt dieses Werk von allem Möglichen und beiläufig auch von Shakespeare. Es ist der Hauptsache nach eine Apotheose des Genies und eine Charakteristik der grössten literarischen Welt-Genies mit dem überall zwischen den Zeilen zu lesenden Hintergedanken, dass der Verfasser diesen Halbgöttern gleichfalls angehöre. Da nach seinem Ausspruche (S. 33, nach Diezmann's Uebersetzung)

die höchste Kunst die Region der Gleichen ist, so ist folglich auch Victor Hugo gleich Shakespeare — *quod erat demonstrandum*. Der Verfasser thut denn auch sein Mögliches um genial zu schreiben; Ein grosser Gedanke jagt den andern. Dem nüchternen Leser dürften freilich die meisten schief und hohl erscheinen, allein was thut das, wenn sie nur blenden. Wir wollen nicht leugnen, dass ächte Perlen darunter sind, aber die Mehrzahl sind Glas- und Wachsperlen, „Worte, Worte, Worte" um mit dem Dänenprinzen zu reden. Ueber Shakespeare werden im Eingange die allbekannten biographischen Daten einschliesslich der längst beseitigten Fabeln vom Pferdehalten am Theater u. s. w. beigebracht. Von seinen Werken wird lediglich der Hamlet einer eingehenden Betrachtung unterzogen, neben welchen die drei „grandiosen Dramen" Macbeth, Othello und König Lear gestellt werden, über die gleichfalls einige Phrasen abfallen. Dass über die Lustspiele nichts gesagt wird, möchte hingehen; dass aber der Schöpfer des historischen Dramas in Frankreich die Historien mit Stillschweigen übergeht, ist höchst auffallend. Wie gesagt, Shakespeare ist und bleibt der Dichter des Hamlet. „Hamlet, der Zweifel," heisst es S. 152, „steht im Mittelpunkte seiner Werke." Die Genies ersten Ranges haben nach Victor Hugo (S. 168) die Eigenthümlichkeit, dass jedes ein Menschenexemplar schafft — wir Nicht-Genies glaubten bisher im Gegentheil, das charakteristische Zeichen des Genies und Shakespeare's insbesondere sei, dass es viele Individuen schaffe. „Jedes," fährt Hugo fort, „giebt der Menschheit ihr Bild, der eine lachend, der andere weinend, noch ein anderer nachdenkend. Der letztere ist der grösste. Plautus lacht und giebt dem Menschen Amphitruo, Rabelais lacht und giebt ihm Gargantua, Cervantes lacht und giebt Don Quixote, Beaumarchais lacht und giebt Figaro, Molière weint und giebt Alceste (!??), Shakespeare denkt und giebt Hamlet, Aeschylos denkt und giebt Prometheus. Die andern sind gross; Aeschylos und Shakespeare sind unermesslich." Diese Typen oder Mustermenschenbilder sind nach dem Verfasser eben so viele Adame. „Der Mensch Homer's, Achilles, ist in dieser Weise ein Adam und von ihm stammen die Todtschläger; der Mensch des Aeschylos, Prometheus, ist ein Adam, der Vater der Ringer und Kämpfer; der Mensch Shakespeare's, Hamlet, ist ein Adam und von ihm stammt die Familie der Träumer." (S. 173.) Von S. 174—183 folgt dann eine ausführliche Vergleichung nicht zwischen Orest und Hamlet, die „ein und dasselbe Drama sind, so dass es kaum etwas Identischeres geben kann," sondern zwischen Hamlet und Prometheus, welche „zu den mehr als menschlichen

Werken gehören.“ „Prometheus ist das Handeln, Hamlet das Zögern. In Prometheus ist das Hinderniss äusserlich, in Hamlet innerlich. — Prometheus kann sich aufrichten, wenn er ein Gebirge mit emporhebt; Hamlet vermag es nur, wenn er seine Gedanken mit hebt. Wenn Prometheus den Geier von seiner Brust reisst, ist alles gethan; Hamlet dagegen muss Hamlet von sich reissen; Prometheus und Hamlet sind zwei blossgelegte Lebern; von der einen fliesst Blut, von der andern Zweifel. — — Hamlet ist Prinz und Demagog, scharfsinnig und extravagant, tiefsinnig und frivol, Mensch und Neutrum. Er glaubt wenig an das Scepter, er verhöhnt den Thron, geht mit einem Studenten um, spricht mit dem Ersten Besten, begreift das Volk, verachtet die Menge, hasst die Kraft, misstraut dem Erfolge, befragt das Unbekannte und steht mit dem Geheimnissvollen auf Du und Du. Er steckt die Andern mit den Krankheiten an, die er nicht hat; sein erheuchelter Wahnsinn bringt seiner Geliebten den wirklichen. Er ist vertraut mit Gespenstern und Comödianten. Er spasst mit dem Beile des Orest in der Hand. Er spricht von Literatur, sagt Verse her, schreibt ein Theaterfeuilleton, spielt mit Todtengebeinen auf dem Kirchhofe, schmettert seine Mutter nieder, rächt seinen Vater und endigt das furchtbare Drama des Lebens und Todes mit einem riesigen Fragezeichen. Es ist nie etwas Niederdrückenderes erdacht worden. Es ist der Muttermord, der sich fragt: was weiss ich? Muttermord! Bleiben wir bei diesem Worte. Ist Hamlet Muttermörder? Ja und nein. Er bedroht seine Mutter nur, aber die Drohung ist so grausig, dass die Mutter sich entsetzt. „Dein Wort ist ein Dolch. — Was willst Du thun? Willst Du mich morden? Hülfe, Hülfe!“ und als sie stirbt trifft Hamlet, ohne sie zu beklagen, Claudius mit den tragischen Worten: „Folge meiner Mutter!“ Hamlet ist das Fürchterliche, der mögliche Muttermord. Man bringe, statt des Nordens in seinem Kopfe, Süden in seine Adern, wie bei Orest, und er wird die Mutter wirklich morden.“

„Dieses Drama ist streng (*sévère?*). Das Wahre zweifelt da und das Aufrichtige lügt. Nichts Umfassenderes, nichts Subtileres. Der Mensch ist hier die Welt, und die Welt Null. Hamlet weiss selbst im vollen Leben nicht, ob er ist. In dieser Tragödie, die zugleich eine Philosophie ist, schwimmt Alles, zögert, wankt, zersetzt und zerstreut sich Alles; der Gedanke ist Wolke, der Wille Nebel, der Entschluss Dämmerung, die That schlägt jeden Augenblick in ihr Gegentheil um; die Windrose regiert den Menschen, es ist ein beunruhigendes, Schwindel erregendes Werk, in dem Alles durchsichtig

ist, wo der Gedanke keinen andern Spielraum hat als von dem ermordeten König zu dem begrabenen Yorick, und wo das Wirklichste, das Königthum, in der Gestalt eines Gespenstes und die Heiterkeit in der Gestalt eines Todtenkopfes erscheint. Hamlet ist das Meisterwerk der Traum- und Denktragödie."

Doch genug dieses schielenden Bombastes. Es ist ohne Frage ein würdiges Seitenstück zu der bekannten Inhaltsangabe, welche Voltaire vom Hamlet geliefert hat. Es ist gewissermaassen der letzte Meilenstein, bei welchem der Hamlet auf seiner mit Voltaire beginnenden Wanderung durch die französische Literatur angelangt ist. Voltaire, der Repräsentant des französischen Geistes im 18. Jahrhundert, bewarf Shakespeare mit Koth; Victor Hugo, ein Repräsentant des französischen Geistes im 19. Jahrhundert, vergöttert ihn — beide gleich unverständig. Die Wanderung ist aber noch nicht beendet, sondern schreitet rüstig fort. Ein charakteristisches Zeichen der Gegenwart — eine *signatura temporis* — ist offenbar das Ineinanderleben der Nationalitäten, die gegenseitige Durchdringung der geistigen Arbeit der Völker, zwischen denen die mittelalterlichen Scheidewände immer mehr niedergerissen werden. Im Hamlet ist der germanische Geist in die französische Literatur eingedrungen, und durch ihn ist der Charakter derselben bereits wesentlich modifizirt worden. Die Wirkung ist aber eine gegenseitige. Der germanische Geist ist schon nicht mehr gleich Hamlet, so wenig wie der französische gleich seinem Gegentheil. Wie der Hamlet ein nordischer, so ist Don Juan ein südlicher Typus, wenngleich er seine Vollendung und Unsterblichkeit erst durch die deutsche Musik erhalten hat. Den Don Juan in der englischen Poesie eingebürgert zu haben, ist keineswegs Byron's kleinste That. Auf diesem Wege der Wechselwirkungen lernen die Franzosen germanisch denken, die Germanen romanisch geniessen — und handeln. Möge denn die Mischung stets eine gedeihliche sein und ächtes korinthisches Erz daraus hervorgehen!

# Shakespeare und Sophokles.

Von

**Adolf Schöll.**

---

Poesie lebt von der Sitte; die Sitte hat überall ein vergäng-
ıes Theil. Das Leben jedes Volks bildet sich unter ganz be-
ıdern Bedingungen und diese bestimmen die Entfaltung der mensch-
ıen Fähigkeiten in ungleicher Weise und mischen ihrer Fassung
Sitte solche Bestandtheile und Vehikel bei, die in Rücksicht des
iebes und Verstandes der Fähigkeiten an sich zufällige, nichts-
stoweniger aber in dieser geschichtlichen Entwickelung einer Ge-
llschaft und Sitte von der Ausgestaltung derselben untrennbar und
en die besondere Physiognomie dieser Gesellschaft und dieser
it sind. Je abhängiger Sinn und Kraft einer Poesie von Bestand-
eilen und Mitteln der Sitte ist, die eben nur für die besondere
ıge und den besondern Gang ihrer Gesellschaft solche sind, um
mehr beschränkt sich die Wirksamkeit und Gültigkeit dieser
)esie auf den Umfang und die Dauer dieser Gesellschaft. Die
eisten Erscheinungen der Poesie unterliegen dieser Beschränkung.
ommt die Volksbildung über diese Sittengestalt hinaus und ge-
innt eine andere Physiognomie, so veraltet die bisherige Poesie.
eht die Cultur-Rolle ab von diesem Volk und wandelt auf anderem
oden, so sinkt das Interesse seiner Poesie auf ein blos historisches
erab. In der Berührung der Culturvölker untereinander, die im
ittenprozess des einzelnen auch Mitleidenschaften erzeugt, kann die
eschränkte Poesie einer vergänglichen Volkssitte auch auf Nach-
ırvölker und Folgezeiten Einfluss und Geltung erstrecken, die aber

mit der Erschöpfung der Einflüsse und dem Verwinden der Mitlei denschaft auch hier wieder zurücktreten müssen. Behauptet abe die Poesie einer Volksepoche Wahrheit und Macht auf die Geschlech ter anderer Zeiten und Sitten und lebt fort in der Begeisterung ver schiedener Völker, so ist diese Poesie klassisch und das ist di allgemeine Eigenschaft, welche Shakespeare's Drama mit dem de Sophokles gemein hat.

Ehemals ist der Begriff des Klassischen anders gefasst worden Mit dem Wiedererwachen der alten Literatur war auch die Tradi tion des Kanons von den griechischen Gelehrten auf die moderne herübergekommen. Man sah die ganze Bildungserbschaft des Alter thums als normal und mustergültig an und nannte in diesem Sin alle alten Schriftsteller Klassiker. Desswegen hat man sich abe doch nicht enthalten die Rangliste unter ihnen nach eigenem Ge schmack zu machen. In der Wiederherstellungsepoche dieser klas sischen Literatur schätzten die italienischen Gelehrten den Pseudo Musäus und ihren Landsmann Virgil über den Homer und den Tra giker Seneca über Sophokles. Hierauf nahm auch die französisch Literatur ihren neuen Anlauf mit dem Bekenntniss der Musterhaftig keit der alten, insbesondere der klassischen Norm des griechische Dramas. Aber sehr bald nahm diese Confession die Wendung, das die poetischen Franzosen die antiken Regeln richtiger auszufülle glaubten als ihre griechischen Vorbilder vermocht, und während si über die grossen Dramatiker Athens missverständlich und endlic so wegwerfend urtheilten wie Voltaire über Aristophanes, für di wahren Klassiker sich selbst hielten. Und so haben zunächst si und ihre Formen auch den romanischen und germanischen Nachbar völkern aus Mitleidenschaft für klassisch gegolten. Allein es wa eine kurze Täuschung. Damit, dass sie ausgegangen waren vo der Nachahmung der antiken Poesie in Stoffen, Phantasie-Motiven Dictionsmitteln, dass sie die Oekonomie ihrer Darstellung nach de griechischen einzurichten suchten und die Abweichungen, wodurc sie dieselbe zu übertreffen glaubten, mit angelegentlichen Rechtfer tigungsabhandlungen ihrer Autorität abzukämpfen für nöthig fanden damit bezeugten die französischen Klassiker thatsächlich die Wirkung und Geltung der antiken in der vermeintlichen Ueberflügelung selbst Und nachdem ihr Anspruch auf eigene Klassicität, bei ihrer Natio befestigt, sich unter den Nachbarvölkern kaum auf die Dauer eine Menschenalters behauptet hatte, trat schon diejenige Bewegung de europäischen Geistesbildung in Deutschland herauf, für welche di Griechenkunst nur bedeutender, mächtiger, musterhafter war als i

den vergangenen Culturperioden. Nach nicht zwei Jahrhunderten geben uns Raçine's Gestalten den Eindruck einer altmodischen Affectation, die des Sophokles nach zwei Jahrtausenden den einer unverwüstlichen Natur. Das ist der Stempel des Klassischen, den die Zeit bekräftigt, wenn der von Akademieen ertheilte verwittert. Denselben hat Shakespeare erhalten. Bekanntlich war Shakespeare unter seinen Landsleuten zwar bei Leben in seiner Meisterschaft geschätzt, auch kurz nach seinem Tode noch gepriesen, fiel aber dann rasch in Vergessenheit und war im übrigen Europa ungekannt, während wandernde englische Schauspieler seine Theaterstücke in handwerksmässigen Abformen herumtrugen. Als hundert Jahr nach seinem Tode die englische Literatur seine Werke wieder hervorzog, stand sie in der Mitleidenschaft des französischen Begriffs vom Klassischen. Wie ungleich nachtheiliger unter diesem Begriff das Urtheil über Shakespeare ausfallen musste als über die vermeintlich übertroffenen alten Klassiker haben die französischen Stimmführer selbst, zumal Voltaire sehr unumwunden blosgelegt. Er war ihnen geradezu der roheste Widerpart des Klassischen, der wildeste Manierist. Aber bei dieser nach England verpflanzten falschen Censur und beschränkten Verkennung nahm hier dennoch der wiederholte Antheil an Shakespeare's Dichtungen mit einer unwillkührlich steigenden Wärme zu und führte sie auch auf die Bühne zurück. Die Abstrahlung dieses Wiederaufgangs nach Deutschland in Nachahmungen auf der Bühne und in Uebersetzungen erhob sich alsbald zu unbedingter Wirkung. Mit derselben siegreichen Kritik, mit welcher Lessing die prätendirte klassische Norm der Franzosen beseitigte und die griechische als unveraltet und immer gültig hervorhob, stellte er der französischen Manier die Dramatik Shakespeare's als echt und gross gegenüber. Und für die jungen productiven Geister Deutschlands, deren Bewegung sich zu einer hohen Poesie entwickelte, war kein Vorbild in der Nähe so begeisternd, so hinreissend, so lebensvoll als das damals fast zweihundertjährige Shakespeare's. Seitdem ist bei den Gebildeten Europas unter wechselnden Verstandesrichtungen und Sittenformen die Empfindung von der überlegenen Stärke und unversieglichen Frische dieses brittischen Dichters überall so unabweislich geworden, dass seines Zeitgenossen Ben Jonson Urtheil: „Er war nicht Dichter e i n e r, sondern j e d e r Zeit", sich auf das heiterste wiederholt hat in Goethe's Epigramm:

> Saturnus eig'ne Kinder frisst,
> Hat irgend kein Gewissen,

Ohne Senf und Salz und wie ihr wisst
Verschlingt er euch den Bissen.
Shakespeare'n sollt' es auch ergehn
Nach hergebrachter Weise,
Den hebt mir auf, sagt Polyphem,
Dass ich zuletzt ihn speise.

Indem Goethe dieses Zeugniss überschreibt „Kronos als Kunstrichter," spricht er eben den Begriff des Klassischen aus, für den wir uns bekennen.

Man sollte nun meinen, einen Dichter, welchem Kronos sich vorbehalten hat, dieses Adelsdiplom des Bestandes bis ans Ende der Dinge zu ertheilen, müsse er auch von Anfang schonen und pflegen und seinen Werken die Erhaltung in ihrer Reinheit sichern. Das findet sich aber nicht so. Homer z. B. ist uns doch heute noch im dritten Jahrtausend seiner Existenz das Epos aller Epen, allein die Textur seiner Werke den Gelehrten ein endloses Problem und ihre ursprüngliche Gestalt zu erreichen, erklären die meisten für unmöglich. Die Dramen der klassischen Dichter Athens waren nach zweihundert Jahren schon nicht mehr vollständig erhalten und der Text der erhaltenen so wenig der authentische, dass die damaligen Gelehrten Entstellungen durch spätere Hände darin fanden. Was endlich uns davon erübrigt ist, ein sehr kleiner Bruchtheil, hat sich theils durch Verderbniss und Wegfall wesentlicher Theile, theils durch unechte Zusätze verändert ergeben und mit dem Geschäft der Herstellung und Reinigung des Textes sind auch hier die wissenschaftlichen Pfleger eben so wenig fertig. Hat es hiernach ganz das Ansehn, als gehöre zum Begriff des Klassischen, dass seine ursprüngliche Gestalt tief in den Styx der Zeit getaucht und die hervorgezogene im Verhältniss zu ihr problematisch geworden sei, so ist es auch dieses Accidens des Klassischen was Shakespeare mit Sophokles gemein hat. Daten der Ueberlieferung lassen die Annahme nicht zu, dass Sophokles, der gefeiertste Tragiker seiner Zeit, selbst Sorge getragen habe, seine sehr zahlreichen und kunstvoll ausgeführten Dramen in genauer Abschrift der Nachwelt zu hinterlassen. Wir lesen vielmehr, dass er seinem an Begabung ihm nachstehenden Sohne den Gebrauch seiner Poesie gestattet, der sie durch kalte Zusätze verlängert habe. Da von diesem und einem zweiten Nachkommen des Sophokles bezeugt ist, dass sie nach seinem Tode seine Stücke aufgeführt und Preise damit gewonnen, ist nicht vorauszusetzen, dass sie dabei der Aenderungen sich enthalten,

sich der Eine bereits bei Lebzeiten des Vaters erlaubt hatte
. die natürliche Berücksichtigung des Zeitgeschmacks bei solcher
tzniessung nahe legen musste. In der That kann Kritik, dass
geschehen, an den sieben uns gebliebenen Stücken von Sopho-
s in nicht geringem Umfang wahrnehmen. Es verhält sich ganz
ichartig mit Shakespeare's Werken. Zwar ist die Hälfte seiner
amen schon während seines Lebens, manche zwei- und dreimal,
zelne viermal oder fünfmal im Druck herausgekommen, aber nicht
rch seine Veranstaltung, noch unter seiner Aufsicht. Vielmehr
aren diese Dramen Eigenthum der Bühnen, an deren Gewerbe
akespeare Theilnehmer war und wurden wider das Interesse des-
lben von Unbefugten durch Nachschrift im Theater oder aus Rol-
n und dem Gedächtniss einzelner Schauspieler, bestenfalls nach
haschter Abschrift eines Bühnenmanuscripts mit Missverständnissen,
icken und Surrogaten, Fehlern und Besserungsversuchen in Druck
geben. Auch die Gesammtausgabe von Shakespeare's Werken,
e sieben Jahre nach seinem Tode zuerst erschien, ist theils auf
olche alte Einzeldrucke, theils auf Bühnenhandschriften sichtlich
gegründet. Ihre Mängel und Correcturen sind solche, wie sie nicht
ein könnten, hätte der Dichter selbst eine für den Druck verfasste
nd durchgesehene Reinschrift seiner Dramen hinterlassen. Als die
nglischen Gelehrten im vorigen Jahrhundert auf die Texterklärung
nd Herausgabe dieser Dramen mehr und mehr Fleiss und Me-
ode wandten, reichten sie keineswegs mit der Aufnahme irgend
nes der alten Drucke aus, sondern waren genöthigt, durch häufige
einigungen im Einzelnen und muthmaassliche Aenderungen einen
slichen und dienlichen Sinn zu gewinnen. Diese Art von Her-
ellung, die den Engländern selbst ihren Shakespeare erst wieder
sbar und uns übersetzbar gemacht hat, enthält natürlich im Engern
d Einzelnen so viel Relatives, dass die kritische Arbeit noch im-
er fortwährt. Nicht minder lässt die mittelbare Art der Text-
erlieferung, wodurch diese Arbeit nöthig gemacht wird, Zweifeln
aum, die beziehungsweis über die Echtheit ganzer, einst mit Shake-
peare's Namen gedruckter Schauspiele, so wie darüber sich er-
eben, ob in den sicher echten, da sie nur durch Bühnen-Manu-
cripte fortgepflanzt sind, manche Partien nicht durch Zumischungen
nd Aenderungen der Praktiker entstellt seien. Die problematische
Form der Erhaltung, unbeschadet der Dauer ausgezeichneter Wir-
kung, hat also der englische Dichter mit dem alten griechischen
gemein und er ist, wie dieser, dadurch klassisch, dass er für je-
des bildungskräftige Geschlecht der europäischen Menschheit einer-

seits eine unmittelbare, unwillkührlich begeisternde Macht, andererseits Gegenstand eines nothwendig immer noch emsig vermittelnden Studiums ist.

Die Venus von Milo ist verstümmelt und beschädigt und athmet gleichwohl eine höhere Anmuth, ein unwiderstehlicheres Leben als die unversehrten Venusstatuen von Canova und von Thorwaldsen. Man hat bei ihr einen Arm mit einem Apfelzweig gefunden, der als eine schlechte Restauration des späteren Alterthums erkannt und bei Seite gelegt worden ist. Nicht weniger verstümmelt und dazu entstellt durch spätere Zuthaten, welche die Philologen nachgerade sich entschliessen müssen, auch bei Seite zu legen, sind uns des Sophokles Dramen erhalten. Wenn sie dennoch auf die tüchtigsten Geister entfernter Zeit eine grosse Wirkung geübt haben und noch üben, so muss der Grund, wie bei jener Statue des göttlichen Weibes, die hohe Wahrheit des Kernbaus und ein so mächtiger Ausdruck des organischen Motivs in der Form und Oberfläche sein, dass er der Empfindung das totale Leben giebt, dessen vollkommener Anhauch aus Hauptgliedern die Mängel einzelner Theile überschwingt. Dies ist entschieden bei Sophokles der Fall. Immer drückt in seinen Dramen ein totaler Wille sich aus, der aus dem Grunde des Menschenwesens kommt und in der vorgehenden Erschöpfung eines eben so totalen Widerspruchs die ganze Persönlichkeit zur Darstellung bringt. Diese in Hauptmomenten erhaltene Wahrheit und Gehaltstärke trifft in uns den ganzen Menschen und hebt ihn weg über falsches Beiwerk und Lücken. Und wieder ist es auch diese innere Gleichheit mit Sophokles, die den virtuosen Briten zum Klassiker macht. Ueberall ist bei Shakespeare ein tiefmenschlicher Charaktergehalt in Arbeit und quillt aus den Hauptmotiven und Contrasten der Handlung so mächtig heraus, dass seine Dramen trotz den argen Entstellungen, unter welchen sie auf die englische Bühne zurückkehrten und auf der deutschen nachgeahmt wurden, eine steigende Anziehung übten. Und als in den Ausgaben seiner Werke die Textreinigung und Herstellung auf einen erheblichen Grad gestiegen und uns Deutschen das Glück vorzüglicher Uebersetzungen geworden war, gewann die Intensität und volle Lebensform der Shakespeare'schen Charakteristik einen solchen Zauber, dass Viele von problematischen Bestandtheilen dieser Werke gar nichts mehr hören und auch so Manches was abfallend, unverhältnissmässig, niedrig ausgelassen gemahnt, als originell, wesentlich und vortrefflich durchaus anerkannt wissen wollten. Aber auch wer gegen diese Orthodoxie hinsichtlich der Factur des Shake-

peare-Textes gewisse Exceptionen zu machen hat, wird nichtsdesto-
weniger urtheilen, dass dieser Meister, was Totalität der Figuren
und Gegenwart des Charakters in der Energie des Handlungsmoti-
ves betrifft, dem griechischen Tragiker nicht nachstehe. Eher wird
man umgekehrt sagen, er sei hierin grösser, indem er sowohl ein
ungleich grösseres Register von Charakteren aufführe, als auch den
einzelnen mit reicherer Bestimmtheit zur Erscheinung bringe. Das
ist wohl wahr, aber nicht so unbedingt als es den Anschein hat.
Hätten wir statt der sieben uns gebliebenen Stücke die hundert und
dreizehn von Sophokles, welche die griechischen Gelehrten aner-
kannten, oder um mich nach meiner Ueberzeugung auszudrücken,
hätten wir von den achtundzwanzig Compositionen des Sophokles,
deren jede als zusammenhängende dramatische Dichtung einem
Schauspiel von Shakespeare (nach dem Quantitätsmaass) zu verglei-
chen wäre, alle oder die Mehrzahl ganz, statt dass wir von vier
solcher Compositionen nur je einen vierten Theil und eine fünfte
auch nicht rein und ganz haben; dann erst würden wir über den
Umfang der Charaktertypen von Sophokles zu urtheilen im Stande
sein. Aus verlorenen Dramen, deren Inhalt uns aber mittelbar er-
sichtlich ist, und aus etlichen abgerissenen Bruchstücken treten uns
eigenthümlich bedeutende Gestalten wohlunterscheidbar entgegen.
Dann die besondere Weise der Charakteristik, die sich für seine
Satyrspiele nach Ueberresten andeutet, und wiederum die andere
Figurenzeichnung in jener Dramen-Art, die, wie die Andromeda
und die Helena des Sophokles, zu seinen pathetischen Tragödien
sich ungefähr so verhält, wie Shakespeare's Lustspiele zu dessen
Trauerspielen — alles dies weist auf eine viel grössere Mannichfal-
tigkeit der Charakterplastik des attischen Meisters, als ein Leser un-
serer sieben Stücke voraussetzen mag.

Wenn ich dabei immer zugebe, dass bei Shakespeare die Indi-
vidualisirung weiter geht, so darf dies doch nicht einfach als ein
höherer Grad des gleichen Meisterzugs bezeichnet werden. Es ist
des merklichen Details mehr in seiner Charakteristik, aber nicht
hierdurch eben ist die Fülle, die Totalität in der Form grösser.
Vielmehr gehört dieser Unterschied der Technik Shakespeare's von
der Sophokleischen mit dem allgemeineren zusammen, der jedem
zuerst in's Auge fällt, dass bei ihm das Nebeneinander der Personen,
Orte, Verläufe, Zusammen-Auftritte viel zahlreicher ist. Allein diese
Vervielfältigung als solche verbürgt weder die poetische Tota-
lität, noch drückt sie den Vorzug des Shakespeare'schen Dramas
aus. Er hat sich zu derselben im Gegentheil mässigend verhalten.

Denn diese viettheilige Ausbreitung war grösser im Schauspiel
die Shakespeare im Angang seiner Kunstübung vorfand, und d
er sie beschränkt und concentrirt hat, war sein Vorzug. Was sei
Grösse macht ist die Zeichnung des Charakters für die Handlu
der Handlung für den Charakter, dass jener diese ausfüllt, di
jenen erschöpft, dadurch die Handlung sinnvoll, der Charakter v
lige Wirklichkeit und vermöge dieser Einheit das Vieltheilige e
concretes Ganze wird. Diese wesentlich dramatische Grösse hat
mit Sophokles gemein. Sophokles dichtet vollkommen plasti
Wie das gelungene Motiv eines Standbildes den Werth hat, dass
in einer völligen Bestimmtheit, in einem prägnanten Moment d
ganzen Zusammenhang der organischen Gestalt und die Wesen-Ei
heit derselben in ihrer Form entwickelt und abschliesst, so drü
bei Sophokles das Wollen und Pathos seiner tragischen Gestalt
in momentaner Energie und vollgemessener Bestimmtheit ihre Ei
heit mit sich, in der Entäusserung und in der Auflösung ihres P
thos ihr totales Wesen aus. Ganz dieser Charakterplastik zu v
gleichen ist z. B. ein Macbeth von Shakespeare. Wie Dieser in s
nem Denken und Begehren, Ueberlegen und Entschliessen, in sein
Entsetzen, Ringen, Trotzen, seinem Wüthen und Vergrimmen si
austrägt, erscheint er gewachsen und geeignet, einen so grässlich
Lauf durch blutige Verbrechen in tyrannische Entmenschung i
furchtbarer Wahrheit auszufüllen. Die Spannkraft seines Gefüh
die Schärfe des Verstandes, die Zähigkeit seines Willens werden g
messen und ausgeschöpft in diesem Höllendienst heisshungrig
Selbsterhöhung und verruchter Selbstbehauptung. Das Bewussts
der Gerechtigkeit, der Reinheit, des Friedens im Grund seiner Se
steigt um so mächtiger in ihm empor, je mehr er sich's zum Fei
zum Richter, zum Peiniger macht. Noch im letzten wildfrech
Pochen auf den Wahnsinn seiner Unbesiegbarkeit spricht er i
eisiger Nüchternheit die ganze Verrottung seines Daseins aus. V
Anfang her in seinen Auseinandersetzungen mit sich geht imm
beredter durch seine bluttrunkenen Zerwürfnisse mit aller Mens
lichkeit die erhabene Klarheit, dass der Mensch nicht mit der a
gelassensten Gewalt den ewigen Gesetzen seines Wesens und ih
Allgegenwart zu entgehen vermag. Wäre diese durchgeführte Gru
wahrheit nicht in Shakespeare's Handlungen, wie in jenen des al
Meisters, so müsste ihre Unsterblichkeit als unerklärliche Lau
des Kronos erscheinen. Dass diese Dichter das Entgegengeset
als Gleiches, das Besondere als Allgemeines auszudrücken wiss
dass sie das Allgemeine als Concretes vergegenwärtigen, dies ma

begreiflich, dass über Aenderungen der Zeiten und Völker hinweg die humane Bildung immer wieder von ihnen bewegt wird, und ist der innere Grund, durch den sie gleichsehr klassisch sind.

Diese Hauptstärke der beiden weit von einander abstehenden Koryphäen durch alle Kategorieen ihrer Darstellung zu verfolgen, wäre viel. In einem Bezug aber kann hier schliesslich das Merkmal noch erörtert werden, welches wir nothwendig vorausgesetzt in der Erfahrung erkannten, dass trotz der misslichen Erhaltung der klassischen Werke und der Beeinträchtigung in der Wiederauflage, die Totalität ihrer Form sich fühlbar machte. Wenn uns dies das Gleichniss der verstümmelten Antike, die trotzdem mit eminentem Leben imponirt, dahin erklärt hat, dass bei einem solchen Kunstwerk die Vollkommenheit, um auch aus dem Theil ganz empfunden zu werden, bis in die Oberfläche geführt sein müsse: so werden wir die extreme Ausführung bei Sophokles und Shakespeare auch in dieser Hinsicht gleich finden. Es ist nämlich bei ihnen beiden die eigentliche und durchgängig herrschende Ausführung die der poetischen Sprache.

Ist schon die Oekonomie des Griechen einfacher und von einer grösseren plastischen Stetigkeit, die des Britten vielfältiger und von einer reflexvollen malerischen Mannichfaltigkeit: das haben sie mit einander gemein, dass ihr Kunstwerk sich selbst begrenzt, weil es in einem und demselben specifischen Mittel sich vollendet. Die darstellende Sprache ist bei beiden ebensowohl Scene und Zeitrhythmus als innere Handlung. Bei den Griechen und im Shakespeare'schen Theater verhielt sich die Bühne zu der Scene, welche die dramatische Rede veranschaulichte, wesentlich schematisch. Der Unterschied von Unterbühne und Oberbühne mit der Seite der Landschaft und Seite der Stadt war bei beiden ganz ähnlich nur Projection für diejenige specifische Schilderung der Oertlichkeit, die aus der Rede in die Phantasie des Zuschauers floss. Sophokles hatte zwar eine Art Decoration, die indessen wenig detaillirend war und wenig wechselte; sein dramatisches Gedicht bringt aber das Lokale so mit sich, dass es uns aus der Schrift ohne beigefügte Bühnenanweisung völlig bestimmt entgegensieht. Etwas Weniges von Decorationsstücken kommt auch im Inventar der englischen Bühne aus Shakespeare's Tagen vor, aber nur als ganz untergeordnetes Substrat jenes Imaginationszaubers, mit dem uns der Dichter jetzt in Wald, jetzt in Königsaal, auf die Hochklippe über schwindelndem Abgrund, auf das sturmbewegte Schiff, vor den muffigstaffirten Apothekerladen, in die Garten-Sommernacht, in die schauder-

volle Gruft versetzt. In Sophokles' Drama sonderte kein Vorhangfall die Acte: die Poesie selbst, die anschwellenden und abrauschenden Chorgesänge sonderten die Gruppen von Reden, Wechsel-Recitation, Dialogen, und das gleiche Kunstelement, das beseelte Wort, war wie Inhalt, so auch Rahmen der Vorstellung. Nicht minder ist das Shakespeare'sche Drama ein im Erguss der Poesie ununterbrochen sich aufrollendes, vertiefendes und abschliessendes Bild. Die Eintheilung in Acte ist an seinen Stücken erst hundert Jahre nach ihm vorgenommen worden. Shakespeare, da er die Zeiten seiner Handlungen in dem unendlich elastischen Mittel der dichterisch malerischen Massen-Proportion articulirte, durch den Wechsel von Jambus und Prosa, wie von Stimmungsgraden, sie in der Continuität auseinander hielt, bedurfte keiner Interpunktionen durch Klingel und Stangenfall, und da er seine Scenen mit geistigem Zauberstab sicher aufstellte und wechselte, brauchte er sie nicht nach dem Regulativ des Guckkastenschiebwerks zu dehnen oder wegzuschneiden.

Die schöpferische, durchaus bestimmende, Vorstellung bindende und lösende Sprache blieb also bei dem Britten wie dem Griechen auf der Bühne selbst der autonome Dramaturg. Sie liessen keine prosaische Realität aufkommen, nur die durch den Geist hindurchgegangene, keine roh sinnliche Vorstellung, nur die an dem totalthätigen Bewusstsein entzündete, das sie bildet, wandelt und in ihrer Wandlung sich erhält, ohne von ihr unterbrochen zu werden. Sie behaupteten die Energie des Organs der Dichtung, welches ausschliesslich die Phantasie ist, bis in die Oberfläche, und das ist ein wesentlicher Zug ihrer klassischen Reinheit und Totalität.

Es ist daher unrichtig, wenn man sagt, zu Shakespeare's Zeit war die Bühne noch in der Kindheit, das Publikum machte bescheidnere Ansprüche an sie als unsere in Bildung vorgeschrittene Zeit. Im Gegentheil, Shakespeare's Publikum war bildungswilliger und begeisterungsfähiger. Es wollte vor allem den Dichter hören, wollte mit Verstand und Laune, mit gehaltvoller Leidenschaft und dialektischem Witz, mit der Unerschöpflichkeit der Seele beschäftigt werden, nicht mit gemaltem Papier, Schnur- und Walzenwerk. Es verlangte Welt, Handlung, Lust- und Schreckensgetümmel, Gewitter und Schlacht, aber nicht optisch und mechanisch, sondern durch die imaginirende Gewandtheit und sympathetische Macht der dramatischen Rede. Es wollte seine Phantasie in Schwung gesetzt und erhalten, wollte durch den Geist seine Empfindung gehoben und suchte so und fand bei Shakespeare einen Genuss, der in den Grade höher sein konnte und musste, als er entfernt von trägen

Sinneweiden und passivem Aufnehmen, eine gesteigerte Selbstthätigkeit, eine totale Energie des Zuschauers, wie des Dichters war.

Die Abwesenheit von dirimirenden Actschlüssen im Shakespeareschen Drama ist nichts zufälliges, noch minder eine Unbequemlichkeit. Diese Continuität ist ein natürliches Attribut seines Agens, des schöpferischen Wortes, welches nicht buchstabirend und syllabirend, sondern fliessend gesprochen sein will als identisches Dasein des Gedankens. Und weil hier der geflügelte Gedanke der Gesammt-Actor ist, gehört eine gewisse Rapidität entschieden zum Charakter dieses poesievollen Schauspiels. Denn die „Leichtigkeit," wie sie Hamlet verlangt, die „linde Geschmeidigkeit mitten im Wirbel der Leidenschaft," ist ein Symptom der Phantasie-Wärme und eine Bedingung ihrer Mittheilung und Strömungs-Fortleitung. Es ist dem innern Wesen dieser Action gemäss, dass sie die Scene ungehemmt und öfter und für kurze Auftritte zwischen längeren wechselt, und nur in solcher Freiheit und Lückenlosigkeit der Bewegung gehen die Fäden des Phantasiegespinnstes zu dem lebensvollen Bilde, die aufgebotenen Sinne und Gemüthskräfte des Zuschauers zu der ineinandergreifenden Bethätigung zusammen, worin der genialste Dramatiker ganz verstanden, uns zu vollkommenen Menschen und den Moment zum unendlichen Genusse macht.

# Marginalien zum Othello und Macbeth.

Von

**Hans Koester.**

---

## I.

Es ist ein wunderbares und oftmals überwältigendes Ding, sich übersetzend in den Shakespeare zu vertiefen, Wort um Wort, Satz um Satz zu wägen, und dadurch dass man sich mit dem rechten Sinne in das Einzelne verliert, um so freieren Ueberblick über das Ganze zu gewinnen. — Wenn man den Aufbau eines Charakters betrachtet wie Richard III, der nicht allein in den drei Stücken, in welchen er persönlich erscheint, vorbereitet und gradezu erst möglich gemacht wird, sondern von diesem weiteren Standpunkt aus betrachtet, als eine historisch und sittlich fast gebotene und nothwendige Entwickelung der Gräuel der bürgerlichen Kriege, der Zersetzung aller menschlichen und göttlichen Verhältnisse, der nur durch einen übertyrannten Tyrannen zu bewältigenden und allein im Schrecken und im Entsetzen wieder zu reinigenden Untreue erscheint; — wenn man die Individualisirung jedes einzelnen, selbst des unbedeutendsten Charakters bis in die kleinsten Züge verfolgt, und dadurch zu der Erkenntniss einer innern Planmässigkeit gelangt, die auch nur den Gedanken an Willkür wie durch eine göttliche Nothwendigkeit ausschliesst: da muss man allein schon rechtschaffener Weise den Glauben an jene landläufigen Redensarten von einem *interdum dormitat* des Dichters verlieren, und alle Aus-

flüchte und Beschönigungen von dem Zolle, den selbst ein Shakespeare seiner Zeit zu bringen gehabt habe; von Nebendingen, über die er gross hinweggegangen sei u. s. w., sind Sünden und Verbrechen an dem heiligen Geiste eines Genius, der überall wie nach ewigen Gesetzen, organisch zu schaffen gewohnt war. —

Ich führe nach dieser, wie es mir schien, nothwendigen Kennzeichnung meines Standpunktes dem Dichter gegenüber, den Leser sogleich bis an den Schluss des Othello. Othello hat den gordischen Knoten der ihn umspinnenden Intriguen gewaltsam gelöst; — Desdemona liegt erwürgt auf ihrem Lager; — von allen Seiten stürzen die Geier der Rache, Blutzeugen für Desdemona's Unschuld, auf den fast aus Erbarmen erbarmungslosen Mörder, „der nichts aus Hass that, alles um die Ehre." — Emilia entlarvt den Jago; — Othello gesteht seinen eigenen Antheil an dem meuchlerischen Ueberfall des Cassio; — Lodovico endlich erscheint mit den Briefen, die man bei dem erschlagenen Roderigo gefunden hat. Er theilt uns über ihren Inhalt mit:

> Vernehmet denn, was weiter sich begab,
> Und Euch wohl kaum bekannt ist. Diesen Brief
> Fand man bei dem erschlagnen Roderigo.
> Auch diesen zweiten. Des ersten Inhalt weist
> Cassio's Ermordung Roderigo zu.[1])

Schlagen wir dagegen einige Blätter zurück, so finden wir Akt IV, Scene 2 unserer Tragödie eine längere Unterredung zwischen Jago und Roderigo, in welcher jener den letzteren ausführlich über die Nothwendigkeit der Ermordung des Cassio instruirt. Roderigo ist unwillig, dass er trotz aller, durch Jago der Desdemona übermittelten Juwelen, die hingereicht hätten eine Heilige zu verführen, nicht zum letzten Zweck einer Liebe gelangt, für die er sich ruinirt hat. Dies Gefühl des Ruinirtseins, und eine gewisse Ahnung, dass ihn Jago doch wohl hintergangen haben möge, bestimmen ihn zu der Drohung, sich gegen die Desdemona offen aussprechen zu wollen; gebe sie ihm seine Geschenke zurück, so wolle er sich wegen seiner unziemlichen Werbung bei ihr entschuldigen; — geschehe das aber nicht, so werde er sich an Jago zu halten wissen.

Wie diese Drohung Roderigo's auf ihn gewirkt hat, spricht Jago gleich darauf (Akt V, Scene 1) in einem längeren Monologe aus:

---

[1]) Sämmtliche angeführte Stellen nach des Verfassers eigner Uebersetzung.

Ich kratzt' die junge Beule bis auf's Blut,
Und sie ward hitzig. Schlägt er Cassio todt;
Schlägt Cassio ihn todt; — sie sich alle beide —
In jedem Fall mach' ich da meinen Schnitt.
Bleibt Roderigo leben, nimmt er mich
In Anspruch für das Gold und die Juwelen,
Um die als Angebind für Desdemona
Ich ihn geprellt; — das unterbleibt viel besser.
Bleibt Cassio nach; er hat was Sonniges,
Das mich in Schatten setzt; käm' er noch gar
Zur Aussprach mit dem Mohr, erging's mir schlecht.

Shakespeare hat es also für nöthig erachtet, die Gründe, we
Jago für die Ermordung des Cassio haben muss, in dopp
Weise zu motiviren; — erstens in den scheinbaren Gründen,
er (Akt IV, Scene 2) dem Roderigo gegenüber anführt: — in
er zunächst sein im Erlöschen begriffenes Liebesfeuer durch
positive Versprechen wiederanfacht, dass Desdemona in der näcl
Nacht sein werden soll; dagegen muss aber der an Othello's S
zum Gouverneur von Cypern ernannte Cassio sofort bei Seite
schafft werden — übrigens derselbe Cassio, gegen den er die E
sucht des Roderigo vorher schon (Akt II, Scene 1) in der aufreg
sten Weise erweckt, und mit dem er ihn (Akt II, Scene 3) be
in ein leibliches Handgemenge — als eine passende Vorstudi
künftigen blutigeren Thaten — zu bringen gewusst hat; — s
geht Othello am nächsten Tage d. h. also vor der besproch
Nacht, mit Desdemona nach Mauritanien. Zweitens aber auc
den wirklichen Gründen, die Jago in dem eben herangezog
Monologe ausführt, als dessen Gipfelung im Verbrechen der
ganz klar ausgesprochne, aber doch ziemlich greifbare Hinterged
des, wenn es nicht anders geht, mit seiner Hülfe zu vollbringe
Doppelmordes von Cassio und Roderigo zu betrachten ist. —

Wir haben es also mit einem bedächtig angelegten und d
das ganze Stück hindurchgeführten Motiv zu thun, das in Ak
Scene 3 geradezu zum Incidenzpunkt für die endliche Entwick
der Handlung wird. —

Und dieses, wie wir gesehen haben, wohl vorbereitete, und
unsern Augen durch das ganze Drama fest entwickelte Moti
mit einem Male und schliesslich zu einem Briefe des Cassio an
Roderigo zusammengeschrumpft, in welchem ihm dieser *sans
et sans reproche* die Ermordung des Cassio überträgt! Ganz d

;esehen, dass es widersinnig unklug für eine kluge Bestie wäre, doch Jago eine ist, dergleichen halsbrechende Dinge schriftlich einen Burschen zu Papier zu geben, den er selbst einmal spottse „sein verschwiegenes Herz" (*discreet heart,* Akt II, Scene 1) nt, weil er seine Zunge wie eine Feder an der Mütze trägt, und ıer ganzen Erbärmlichkeit nach überall bereit sein muss, in ;m ernsten Noth- und Hülfsfall die eigene Schuld, um sich zu iren, auf fremde Anstiftung zu schieben, — was hat dieser ganze 'f überhaupt für einen Zweck und für eine Absicht, da er doch besten Falle nichts weiter erreichen kann, als das schlecht ivirt zu unserer Kunde bringen, was wir auf's beste motivirt :h die ganze Tragödie haben verfolgen können? — Aber auch dies Dilemma haben unsere Shakespeare-Gelehrten ihren Rath: wissen zwar, wie alles im Stücke zugegangen ist, aber nicht die Herren von Venedig, die erst im vierten Akte auf der Scene :hienen sind, und doch auch erfahren müssen, was zuvor gescheist; um ihretwillen ist jener unbegreifliche Brief geschrieben, der und für sich ganz unnütz ist; nichts aufklärt, als was wir bereits ser wissen, und die meisterhafte Charakteristik des Jago durch ;ehung einer Dummheit über den Haufen stösst, die der Blödsinn ɔst ihm nicht zutrauen würde.

Aber sei es; unsere Shakespearekundigen mögen recht haben; grösseste Dramatiker aller Zeiten habe die innere Wahrheit eines ırakters aufgegeben, um der Neugierde der Herren von Venedig 'echt zu werden; nun ist aber noch ein zweiter Brief da, der h in den Taschen des Roderigo vorgefunden hat, und von dem heisst:

> Der zweite Brief, der sich noch bei ihm fand,
> Ist voller Klag' und Missmuth; — wie es scheint,
> Bestimmt von Roderigo selbst für Jago,
> Der wohl inzwischen noch Gelegenheit
> Ersah, ihn zu beschwichtigen. —

rauf fragt Othello, man wird mir zugeben, nach den Vorgängen nach der Erhabenheit seiner Seelenstimmung höchst praktisch, Cassio, wie er denn zu seinem Taschentuch gekommen sei, als dieser darauf geantwortet hat, was wir bereits aus dem :ke wissen, fügt er rücksichtlich jenes zweiten Briefes noch zu, was üns ebenfalls schon aus dem Verlaufe der Handlung bent ist:

Dann wirft ihm ausserdem in seinem Briefe
Noch Roderigo vor, dass er es war,
Der ihn vermocht, mich auf der Wacht zu höhnen,
Wodurch ich um mein Amt kam. —

Wir haben es hier also mit einem Briefe zu thun, der um so unnützer ist, als er gar nicht einmal abgegeben wurde, und wenn der erste Brief schon die tiefsinnigsten Motive des Dichters verrückte, so ist für den zweiten, sowie für die Zwischenfrage des Mohren nach dem Tuche, die wenige Seiten vorher bereits durch die Aufklärung der Emilia erledigt wurde:

O blöder Mohr, das Tuch von dem Du sprachst,
Fand ich beiwegs, und gab es meinem Mann,
Der oftmals mit mehr Ernst und Wichtigkeit,
Als sie für solche Kleinigkeit sich ziemen,
Mich darum bat. —

und dann weiter:

Sie gab es Cassio! — Nein, ach nein, ich fand es,
Und gab es meinem Mann. —

geradezu auch nur ein halbwegs vernünftiger Grund nicht aufzufinden. Oder will man einem Helden, wie Othello, die empörende, und einen Dichter wie Shakespeare schändende Absicht unterlegen, er habe durch jene zweite Frage, in dem Momente, wo die Ueberzeugung von Desdemona's Unschuld wie ein göttliches Gericht auf ihn herniedersteigt, die Wahrheit jener ersten Aussage der Emilie gleichsam controlliren wollen? —

Nein, die einfache Thatsache ist die: die beiden bei Roderigo gefundenen Briefe sind nach Akt II, Scene 1 und 3, und nach Akt IV, Scene 2 concipirt, weil diese Scenen bei der Aufführung entweder ganz, oder bis zur Undeutlichkeit gestrichen waren, und wir befinden uns hier vor einem Theaterstrich, der die vorangegangenen Unterredungen zwischen Jago und Roderigo überflüssig machend, sie in dem Inhalte dieser beiden Briefe kurz resümiren sollte. Wir besitzen in unserer gegenwärtigen Textesredaction des Othello also glücklicherweise ein Zuviel: die vollständig motivirenden Besprechungen zwischen Jago und Roderigo, und den Strich, welcher sie bei der Darstellung für das äusserliche Verständniss entbehrlich machen sollte. —

Rührt aber dieser Strich von Shakespeare selbst her? —

Ich glaube diese Frage entschieden verneinen zu können; es ist ein so urtheilsloser Regisseurstrich, wie wir ihn nur zu unserer Zeit erleben könnten. Ein dramatischer Dichter von Bewusstsein lässt sich wohl Worte streichen, aber nicht Motive fälschen, und eine solche Fälschung der Motive liegt hier vor. Die Drohung des Roderigo: geradaus mit der Desdemona sprechen zu wollen — ist durchaus nöthig, um den Jago, der sonst gern bei Seite tritt, wenn er die Lawine rollen hört, zu welcher er selbst die Schneeflocke gelöst hat, auch activ in die Bahn des Verbrechens hineinzutreiben, bis er selbst von den Rädern und Speichen des Schicksals ergriffen und zermalmt wird. Diese Hinweisung aber, sowie auch die dem Jago, wie er es selbst in dem angeführten Monologe ausspricht, so überaus unangenehme, eventuelle Rückforderung des Goldes und der Juwelen fehlen in dem ersten Briefe ganz. — Die Ungereimtheit des zweiten Briefes an sich wird aber nur noch von der Abgeschmacktheit übertroffen, mit welcher seine Nichtabgabe an die Adresse entschuldigt werden soll:

Der (nämlich Jago) wohl inzwischen noch Gelegenheit
Ersah, ihn zu beschwichtigen. —

Es verstösst wenigstens nach meinem Gefühl gegen die Pietät, dergleichen Begründungen dem ersten dramatischen Dichter unterzuschieben, die dem letzten zur Unehre gereichen würden. — Endlich aber halten beide Briefe sowohl, wie auch die zweite Frage des Othello nach dem Tuch, die Handlung in einem Augenblicke auf, wo sie mit der ganzen Gewaltsamkeit zum Schlusse drängt, mit welcher sie überhaupt angelegt ist.

Scheint es desshalb fast mathematisch nachweisbar, dass sich in unserer Textesredaction des Othello ein Zuviel vorfindet, das nicht von Shakespeare's eigener Hand herrührt, so glaube ich in derjenigen des Macbeth dagegen ein Zuwenig beklagen zu müssen. Beim Macbeth tritt der schon äusserlich höchst eigenthümliche Umstand ein, dass diese Tragödie, der es wahrhaftig nicht an Wucht und Menge der gegebenen und aufzulösenden Motive fehlt, räumlich das fast absolut kürzeste Werk des Dichters ist. Während Hamlet fast 4000, Richard III gegen 3600, Lear gegen 3300, Othello und Coriolan etwa 3150, Romeo gegen 3000, der Kaufmann von Venedig und Julius Cäsar etwa 2600 Verse zählen, zählt Macbeth deren nur etwa 2100, und enthält dabei von allen Shakespeare'schen Stücken vielleicht die wenigste Prosa, was unsere Rechnung noch um einiges zum Nachtheil des Macbeth verkürzt, da die vollen Prosazeilen natürlich auch nur gleich den nicht vollen Verszeilen in Rechnung

zu bringen wären. Zu diesem immerhin auffallenden Längenunterschiede tritt aber zweitens noch das schlechterdings unerklärbare Hinweggehen des Dichters über die, für das Verständniss dieses Charakters absolut nothwendige Frage: welche Bewandniss hat es mit den einmal beiläufig genannten (Akt I, Scene 7) und ein andermal scheinbar fast geleugneten Kindern (Akt IV, Scene 3) der Lady Macbeth gehabt? — eine Untersuchung auf die wir weiter unten des Näheren zurück kommen werden.

Als einen dritten gleichsam architektonischen Grund möchte ich die Unterhaltung zwischen Malcolm und Macduff (Akt IV, Scene 3) anführen, welche allerdings der Chronik des Holinshed nachgebildet, übrigens aber dramatisch die überflüssigste im ganzen Stücke, mit rhetorischem Prunk und declamatorischem Pathos, die die lebendige Action der Entwickelung mindestens unnütz verschleppen, nahezu ein Siebentel des Raumes der ganzen Tragödie für sich in Anspruch nimmt. Grundbedingung jedes Kunstwerks ist doch das richtige Ebenmaass der einzelnen Theile zu dem Ganzen, und wir finden diese Regel bei Shakespeare selbst da nicht verletzt, wo er wie in Heinrich IV, seinem Humor in den Figuren von Falstaff und Konsorten auf's üppigste die Zügel schiessen lässt. Weiset diese Weitschweifigkeit in der einen Scene, im Verhältniss zu dem übrigens fast überknapp zugeschnittenen Stücke, nicht beinahe mit einer inneren durch die Construktion eines jeden Kunstwerkes in sich selbs gebotenen Nothwendigkeit auf eine gewaltthätige Kürzung der übrigen Theile des Dramas hin? — stand diese Scene — zusammen gehalten mit der auffallenden Kürze dieses Stückes zu den übrige Werken des Dichters von ähnlichem Gehalt, und mit dem Hinweg gehen über die Kinderfrage der Lady Macbeth — ursprünglic nicht in einem richtigen Verhältniss des Theiles zu dem Ganzen? — mit einem Worte: besitzen wir in unserer Textesredaction des Mac beth nicht ein nach den Forderungen der Bühne und dem Beliebe der Schauspieler, deren Willkür Shakespeare, wie wir das wissen seine Schöpfungen mit allzugrosser Arglosigkeit anzuvertrauen pflegte eingerichtetes und zusammengestrichenes Bühnenexemplar? — Selbs die im ursprünglichen Tenor beibehaltene Unterredung zwische Malcolm und Macduff zeigt nach meinem Gefühl und nach meine Erfahrung auf ein solches schauspielerisches Belieben hin, das sic damals wie heute, in dem selbstgefälligen Pathos declamatorische Breite gefallen haben wird. —

Aber auch die Tragödie selbst liefert uns noch einen andere

l augenfälligeren Beweis für die Wahrscheinlichkeit meiner Vermthung. —

Lady Macbeth empfängt (Akt I, Scene 5) den Brief ihres Gemahls, in welchem er ihr Mittheilung macht von seinen Siegen, m prophetischen Grusse der Hexen, und dessen zum Theil bereits folgter, fast wunderbarer Erfüllung. In ihrer Seele entwickelt sich fort jener finstere Plan des Ehrgeizes, mit welchem sie dem gleich rauf erscheinenden Macbeth ohne jede Vorbereitung entgegenitt. — Macbeth antwortet der Versucherin durchaus uneinlässig; les was er erwiedert, ist ein:

„Wir sprechen noch davon.“ —

In der darauf folgenden sechsten Scene erscheint der fromme önig Duncan in Macbeth's Burg, und wird gleich nach seinem Einitt von der Lady selbst begrüsst und empfangen.

In der nächsten Scene (Akt I, Scene 7) finden wir Macbeth nicht ehr über den Vorschlag seiner Gattin, sondern nur noch über ie Art brütend, wie er ohne Gefahr für ihn selbst auszuführen sei:

„Wär' es gethan, wenn es geschehen ist, —
Dann wär' es gut: Gescheh'n wär' rasch gethan. —
Könnt' Meuchelmord sein volles Netz an's Land ziehn,
Und mit den Folgen den Erfolg nur fischen; —
Dass dieser Stoss nur wär' das Allessein
Und Allesenden, — hier bloss, hier allein,
Auf dieser sand'gen Bank der Zeitlichkeit —
Was kommt — das Leben — sollt' mich wenig kümmern.
Doch solchem Thun folgt hier schon das Gericht,
Und was wir blutig lehrten, wendet sich
Mit blut'ger Lehr' auf des Erfinders Haupt.“

Er ist also vollkommen zur That entschlossen, und was ihn zurück hält, sind lediglich noch deren äussere Folgen. In diesem Sinne tritt auch die Gattin zu ihm hinan; — nicht mehr versuchend, nur noch treibend. — Und wie treibt sie? — Als Macbeth sich weigert, weiter vorzugehen, hinweist auf seinen wohl erworbenen Ruhm und das neue Kleid seiner Ehren; als er erklärt, dass er zu wagen wisse, wie ein Mann, und dass wer mehr wagt, keiner ist; — was erwiedert sie ihm?

Welch ein Dämon
Liess Dich zu mir doch von der Sache reden?
Als Du es wagen durftst, warst Du ein Mann,

Und wärest, wenn Du mehr wärst, als Du bist,
Nur um so mehr ein Mann. Nicht Zeit, nicht Ort
Wollt' damals stimmen; beides wolltst Du machen.
Sie machten sich von selbst, und weil sie stimmen, —
Flugs bist Du umgestimmt. —

Wir stehen hier also vor einer ganz positiven Hinweisung: *then*, damals. Wo ist dies damals in unserem Stücke, wo Macbeth zur Lady von der Sache redete; wo er wagen durfte; wo er Zeit und Ort, welche nicht stimmten, machen wollte? — wo finden wir diesen Knotenpunkt der Entscheidung in unserem Texte, von dem alles ausgeht, in welchem alles entschieden wird? — Wie die Sachen liegen, bleibt uns nichts übrig, als ein *a parte* zwischen Scene 5 und 6 anzunehmen, in welchem das abgemacht sei, worauf die Worte der Lady anspielen; — oder aber auch die Folgerung zu ziehen, dass das *then* auf eine Scene hinweist, die in unserem Text ausgefallen ist.

Denn hier an eine Aposiopesis zu denken, wie Lessing sie im Sinne hat, wenn er irgendwo sagt: der Dramatiker sei oft grösser, durch das was er verschweigt, als durch das, was er ausspricht; — dazu ist doch wohl an dieser Stelle, wo die Würfel des Geschickes rollen und fallen, für eine ernsthafte Erwägung kaum der Platz. Freilich versteht unser Dichter über Zeit und Länder mit einer Kühnheit hinwegzuspringen, wie kein anderer; — aber er ist ebenso besonnen, als sonst verwegen, wo es sich um den Einschlag handelt, der bestimmt ist, die kreuzenden Fäden aufzunehmen, und ohne welchen das ganze Gewebe wirr und wüst, wie ein verzerrtes Stück Garn durcheinanderschösse. Und um diesen Einschlag handelt es sich hier, um das Fundament und die Tragebalken des ganzen Werkes. Shakespeare ist überall ein Verschwender, aber ein Geizhals, wo es sich um Motive handelt; — wir haben eben vom Othello gesprochen; mit welcher Vorsicht ist da Jago ausgestattet? Shakespeare wusste, dass er in ihm einen problematischen Charakter zu kennzeichnen habe, und er lässt ihn desshalb fast nichts ohne Pro- und Epilog thun und sagen. Nachdem er den Roderigo mit allen möglichen Gründen auf der Scene zur Ermordung des Cassio angestiftet hat, verspricht er ihm deren noch, soviel er will, hinter der Scene; — ein anderer hätte aus dem Cassio einen Tugendhelden gemacht, Shakespeare lässt ihn überall hinter Dirnen herlaufen um dem in dieser Beziehung strengen Othello — *I do*, sagt Cassio zur aufdringlichen Bianca, *attend here on the general, And think it*

*no addition, nor my wish, To have him see me woman'd* — auch nach dieser Richtung hin einen gelegentlichen Verdachtsgrund gegen Cassio zu suppeditiren. Gloster, im Lear, spricht mit einer Frivolität, die sich für seine Jahre übel schickt, von Edmund's Mutter, und in seinem Bastard ereilt ihn die Nemesis. So hält Shakespeare überall mit erstaunenswerthem Scharfsinn über seine Motive selbst im scheinbar Nebensächlichen Haus, und hier, wo es sich um die Hauptsache handelt, sollte er dies *then* ohne Grund ausgesprochen haben? — Ich werde vom Gegentheil überzeugt bleiben, bis man mir eine Parallelstelle aus den Werken des grossen Dichters beigebracht hat, an welcher er sich in ähnlicher Weise gegen das Grundgesetz aller dramatischen Composition versündigte. — Wie es dem ganzen Aufbau der Tragödie gegenüber entsprechender sein würde, hat die Ermordung des Duncan sicherlich mehr gegen die Mitte des Stückes hin gelegen; indem die erstere Hälfte von willkürlicher und urtheilloser Hand verkürzt wurde, ging das künstlerische Gleichgewicht der Theile verloren, und die hastige Exposition steht in keinem gerechten Verhältniss zu den viel breiteren, in der Unterredung zwischen Malcolm und Macduff fast episch gehaltenen Schlussakten. — Eigenthümlicher Weise sind dazu beide Tragödien erst nach dem Tode des Dichters gedruckt worden; — Othello 1622 in Quarto — also fünf; — Macbeth 1623 in der ersten Gesammtausgabe — also sechs Jahre nach dem Heimgange Shakespeare's. Wer sich die Mühe giebt, unsere heutigen Soufflirbücher und für die Aufführung hergerichteten Theatermanuscripte mit den Originalen zu vergleichen, wird gar bald zur Klarheit darüber kommen, wie geringe Garantien oftmals — und meistentheils je bedeutender der poetische Werth des Stückes war — dergleichen Verarbeitungen für die authentische Uebereinstimmung mit dem wirklichen Werke darzubieten pflegen. Regisseure und Darsteller — ich will hier keine Namen nennen — schneiden nicht bloss auf den Winkelbühnen unseres Vaterlandes noch heute Shakespeare'sche Tragödien nach dem Leisten ihres augenblicklichen Personalbestandes und dem Gebote der Dankbarkeit, d. h. des Hervorrufes zu. Man lasse also diese Herren einmal zu unserer Zeit, wo die Controlle der Oeffentlichkeit und der Respekt vor der dramatischen Schöpfung überhaupt ein viel grösserer ist, fünf oder sechs Jahre lang unbehindert an den Werken Goethe's und Schiller's herumwirthschaften, und man wird bald gewahr werden, wie manche Intention des Originals verwischt, wie manches Motiv bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden ist. Dass es zu Shakespeare's Zeiten in dieser

Beziehung nicht eben besser gewesen sein mag, erkennt man g
nicht ohne einen gewissen elegischen Antheil an jenem Stossseu
den Hamlet, sicher aus der Seele seines Autors, über das H
thieren und Gebahren der damaligen Histrionen ausstösst, die i
diess, mehr wenigstens als es bei unseren Hoftheatern der Fal
in dem Empfange ihrer Gagen allein vom Beifall und dem Be
der „Gründlinge im Parterre" abhängig waren.

Nicht endgültig hierüber abzuurtheilen, sondern Gesichtspu
aufzustellen, war der Zweck dieser Zeilen. Unzweifelhaft ersch
mir nur, dass der philologischen und ästhetischen Kritik noch
weiter Spielraum für die Sichtung und Feststellung der Shakespe
Texte offen steht, und dass wir nur dem Dichter gäben, was
ist, indem wir ihm nehmen, was nie sein war, und ihm nie geh
konnte. —

## II.

Jago vertröstet an einer Stelle des Othello (Akt II, Scen
den ungeduldigen Rodrigo auf bessere Zeiten, indem er ihn auf
Nothwendigkeit des Liebesüberdrusses der Desdemona am Mol
aufmerksam macht: — „Erst liebte sie den Mohren bis zum T
werden, und das bloss wegen Renommistereien und wegen se
phantastischen Aufschneidens; — jemanden um's Schwatzen liebe
meinst Du, dass das Bestand haben kann? — Das wolle Dein
schwiegenes Herz nicht denken. — Ihre Augen wollen auch lel
und was kann es ihr für Zeitvertreib machen, den Teufel a
gucken? — Wenn ihr das Blut erst gehörig abgehetzt ist, wird
sich nach neuen Mitteln umsehen, es wieder auf die Beine zu b
gen, und es vor Fäulniss zu bewahren — als da sind: ein schmu
Gesicht, Uebereinstimmung in Jahren, Neigungen und im Fell;
all dem hapert's beim Mohren." —

Etwas weiter heisst es in derselben Scene: „Hast Du n
gesehen, wie sie an Cassio's Hand herumtätschelte; hast Du's w
lich nicht gemerkt? — — — Die Hand soll mir verdorrn, we
nicht Lüsternheit war; — eine Einleitung und Prologus zur
schichte üppiger und arger Gedanken. Sie kamen sich mit
Lippen einander so nah, dass ihr Athem sich liebkoste. Verbu
Gedanken, Rodrigo! — Diese Vertraulichkeiten sind die Quart
macher, die Haupt- und Hülfsmacht rückt nach; — der Beschluss
Einverleibung!" —

Endlich in dem diese Scene abschliessenden Monologe Jago

„Dass Cassio sie liebt, ich glaub' es sicher;
Dass sie ihn liebt, ist glaublich, weil natürlich.“ —

Sind diese Voraussetzungen allein Verleumdungen des Schurken Jago, der an keine Tugend glaubt, als allenfalls bei Othello; — denn im Grunde hält ihn allein Respekt vor dessen sittlichem Werth zurück, an den Ehebruch mit seinem Weibe, als an eine ausgemachte Sache zu glauben; — spiegelt sich in ihnen nichts weiteres wieder, als die grundlose Schlechtigkeit der eigenen Seele? — Sicher ist's, er selber hält eine Neigung Desdemona's zu Michel Cassio für glaublich *(of great credit)* und natürlich *(apt)*; — Uebereinstimmung in Jahren, Neigungen und in der Haut — es ist das ein schwerwiegendes Wort, das in der Raçenaversion von Weiss zu Schwarz seine tiefe Bedeutung hat, — lassen es ihm um so wahrscheinlicher erscheinen, als nach seiner nicht unrichtigen Beobachtung und Erfahrung die Söhne in der dunklen Livrée der Sonne wechselnd in ihren Leidenschaften sind, er Desdemona für grade so sinnlich hält als ihr ganzes Genus, und er von Cassio's Liebenswürdigkeit die absolutesten Vorstellungen hat: „— ein geriebener Hallunke! der grade so viel Gewissen hat, um unter dem Gewande und der äussern Form von Sitte und Anstand der Befriedigung seiner tiefversteckten Verbuhltheit nachzugehen; ein glatter Hallunke, der durch alle Löcher schlüpft; ein Gelegenheitsmacher, der wenn ihn ein Frauenzimmer in aller Unschuld ansieht, ihre Blicke auf seinen Prägstock bringt, und sie falschmünzt; — ein ganz verfluchter Hallunke! Ausserdem ist der Bursch hübsch, jung und im Besitz all' der Capacitäten, um solche einfältige, grüne Dinger kirre zu machen; — ein bis in den Grund verderbter Hallunke! — und das Frauenzimmer (Desdemona) hat auch schon ein Auge auf ihn geworfen!“ — ja, gradezu von ihm fürchtet:

„Sonst kommt mir der (Cassio) gar auch noch in's Gehege.“

Die Hoffnung dass die vorausgesetzte Unwiderstehlichkeit Cassio's und Desdemona's generelle Schwäche seiner Speculation auf die Eifersucht des Mohren zur Hülfe kommen werden, kann ihn vernünftiger Weise auch allein zur Eingehung eines Planes bestimmen, der ohne den Hintergedanken der hinzutretenden, verwickelnden und von ihm selber ablenkenden Leidenschaft zwischen Cassio und Desdemona für einen so verschlagenen Menschen wie Jago viel zu plump angelegt wäre. Auf die Leidenschaft Othello's, Roderigo's, Cassio's und Desdemona's geht seine Absicht; sie soll ihm die Hinterthüre öffnen, durch die er sich schliesslich salvirt; die Jago's fürchten nichts so sehr als sich gewaltthätigen Katastrophen gegen-

über einsetzen zu müssen; Unheil schüren und die Wahrscheinlic keit behalten, sich selbst noch zur rechten Stunde aus der Affai zu ziehen, war von jeher die Signatur schadenfroher Arglist, u ohne diese Klugheit und das Fico! auf Desdemona's Tugend, d ihn bis zu einem gewissen Grade sich selber gegenüber rechtfertig wäre Jago für die Ziele dramatischer Behandlung ein zu einfältig Bösewicht, der auf die übrigen tiefsinnigen Combinationen unser Tragödie nur zerstörend einwirken könnte. —

Hat desshalb unser Dichter in der That nicht der Desdemo soviel von weiblicher Gebrechlichkeit zuertheilt, dass Jago sei Anschläge wenigstens mit einiger Berechtigung darauf stütz durfte?

Ich glaube, wir haben uns an eine zu ideale Auffassung dies Charakters gewöhnt, durch welche die psychologischen Problem unserer Tragödie in ihren nothwendigen Wechselwirkungen auf ei ander nicht unwesentlich beeinträchtigt werden.

Desdemona ist die einzige Tochter eines alten und vornehm Venetianers, dem die Freude der Vaterschaft erst in späteren L bensjahren zu Theil wurde. Auferzogen in den Verwöhnungen d Reichthums und der Verzärtelung (*supersubtle,* Akt I. Scene 3), üb trug sich die Liebe des alternden Vaters nach dem Tode der g liebten Gattin naturgemäss mit verdoppelter Innigkeit auf das ei zige Pfand dieser Ehe, und zeitigte ebenso naturgemäss in d Brust des verzogenen Kindes die Früchte des Eigensinns, der Selb liebe und jenes Mangels an kindlicher Dankbarkeit, welche, v nach einem Naturgesetze, die Folge jeder schlaffen Kinderzucht sein pflegen. — Oder hätte Shakespeare, der so organisch und r zu verfahren pflegt, dass wir in der gewiss nicht minder ideal haltenen Cordelia auf den ersten Blick die Stammverwandtsch des ihr vom Vater anererbten Eigensinns erkennen müssen, uns der Desdemona ein Wesen schildern wollen, das losgelöst von al nothwendigen Einflüssen der Erziehung und der Familie gleichs wie von Engelshand in das Menschenleben hineingetragen wurd

Es ist das gewiss nicht der Weg unseres Dichters, der se Bäume nicht vom Himmel zur Erde, sondern aus der Erde z Himmel empor wachsen lässt. — Wir wollen desshalb zwar g den Versicherungen des Vaters glauben, dass seine Tochter so h selig, schön und sittig war,

So abgeneigt dem Frein, dass sie die Blicke
Der Jugendblüthe unsrer Stadt vermied —

aber doch nur insoweit als wir gleichzeitig Akt von der väterlic

chwäche nehmen, die bei der Kunde der verhassten Vermählung it Othello nicht an eine Schuld ihres Abgottes, sondern nur an lexerei und Zaubertränke zu denken vermag. Das schöne und beabte Mädchen führte unter solchen Umständen sicher schon von dein auf das Regiment im Hause, und je besser sie das zu verergen wusste, um so schlimmer für sie; kein ärgerer Feind in dem weiblichen Herzen, als Herrschsucht, die von der Demuth den Schein eiht. Zur Jungfrau erwachsen, wurde die reiche Erbin, die Blüthe Venedig's, sogleich das Ziel des Werbens für die ritterliche Jugend der Republik; — hier nun zeigt sich zuerst jene Supersubtilität, lie Jago Desdemonen vorwirft; — keiner von allen Freiern gefällt hr, und der alte Papa mag seine liebe Noth haben, wo er den Mann her nimmt, der dem überreizten Gaumen seines Töchterchens usagt. Sie fängt daneben an hin und wieder Launen zu zeigen md blasirt zu werden, und Brabantio in seiner Herzensangst bringt len Othello in's Haus, der ihr durch seine Geschichten die Grillen vertreiben soll — der erste Mann wahrscheinlich der ihr vollständig selbstlos naht und schon vermöge seiner Haut an kein Freien denken darf; — beide wie zwei einsame Inseln in dem grossen Venelig — er als Mohr — sie, übersättigt von Erfüllungen, ehe sie nur wünschen durfte. So vereinigt gegenseitige Vereinsamung die Heren Beider, und die Vielumworbene, der girrenden Freier überlrüssig, die sie zwar mehr oder minder verachtet, deren Galanteien aber gleichwohl ihre Sinnlichkeit anfachten, wirbt endlich, sich hrer Gefahren bewusst, fast selbst um den Othello, weil er seine Gefahren bestand. Es möchte schwer zu sagen sein, was sie mehr bei ihrer Wahl bestimmte: das Ungewöhnliche bis auf die Farbe Othello's, oder sein kriegerischer Ruhm und seine siegreiche Männlicheit; — was es aber auch war, ohne Supersubtilität war auch diese Entscheidung wieder nicht, und Jago hat nicht unrecht, wenn er eine Liebe bedenklich nennt, welche sich auf phantastische Geschichen gründet. —

Aber heisst das nicht Desdemona zu sehr durch die Brille des Bösewichts Jago betrachten? ist das Bild nicht entstellt, das wir on ihrem inneren Leben entwarfen? wodurch wären diese Anchuldigungen kalten Eigenwillens und der Undankbarkeit gegen en Vater zu erweisen? — Kehren wir zu unserem Gedichte zuck. —

Othello hat vor dem versammelten Senat die rührende, ihm e Herzen — bis auf Brabantio's — gewinnende Geschichte seiner ebe erzählt; Desdemona erscheint, sie zu bestätigen, indem sie

auf die Frage des Vaters: wem in diesem edlen Kreise sie zumeist Gehorsam schulde, erwiedert:

„Theurster Vater,
Zwiefach getheilt seh' ich hier meine Pflicht.
Euch schuld' ich beides: Leben und Erziehung,
Und Euch zu ehren, lehren Leben und
Erziehung mich; — sofern ich Eure Tochter,
Seid Ihr mein Herr; — doch dort steht mein Gemahl,
Und soviel Pflicht, als Euch die Mutter weihte,
Indem um Euch den Vater sie verliess —
Mit soviel Pflicht bekenn' ich mich verbunden
Dem Mohren, meinem Herrn. —

Man muss einräumen, diese Erklärung ist so bündig, aber auch so kalt, als hätte sie ein Advokat abgefasst; da ist Alles dialektisch ermessen, scharf zugeschnitten, und ein Gegner *in lite* könnte sich höchstens allenfalls den Einwand erlauben: ob denn die Frau Mutter auch gegen den Willen der Eltern mit Herrn Brabantio bei Nacht und Nebel davongegangen sei, widrigenfalls das vorgebrachte Raisonnement doch einem oder dem anderen Bedenken unterliege. Von der Ueberzeugung und einem kindlichen Bedauern, dass die väterliche Einwilligung zu dieser Heirath doch nicht zu erlangen gewesen sein würde, und dem Uebergange, „so ward die Liebe mächt'ger als die Pflicht!" — ist keine Rede; — Alles sicher, klug und stolz; durchaus die Sprache einer Tochter, die die Gewohnheit hat, einem schwachen Vater zu imponiren, und ihren Willen dem seinen bestimmend gegenüberzustellen; keine Spur von jenem zarten und lieblichen Eigensinn der Cordelia, dessen Sprache unser Dichter versteht wie kein anderer, und in welcher er sie jenes unbeschreibliche:

Cordelia liebt und schweigt!

aushauchen lässt! —

Und dann gleich darauf: — welche liebende Tochter, welches weibliche Gemüth würde jene Antwort auf ihr kindliches Gewissen und auf ihre Pflicht nehmen wollen, die Desdemona — allerdings nach dem Vorgange ihres Gemahls — auf den Vorschlag des Herzogs giebt: während Othello's Abwesenheit in das Haus ihres Vaters zurückzukehren: —

Wie wäre meines Bleibens,
Wo schon mein Augenschein mit Widerwillen
Des Vaters Herz erfüllt? —

Othello liegt es allerdings ob, sein Weib vor den Blicken dieses Widerwillens zu beschützen; — aber die Tochter sollte durch die Ergebung, mit welcher sie diese *impatient thoughts* des Vaters erträgt, seinen Zorn zu entwaffnen, ihre Schuld zu sühnen suchen, und hätte, wenn sie das im voraus für unmöglich erkannte, wenigstens besser gesagt:

> Wie könnt' ich sein, wo jeder Blick des Vaters
> Mir Vorwurf ist an meiner Lieb' zum Gatten?

Ein solches Ablenken von der eigenen Person hätte sicher nichts den gleich darauf folgenden, wunderschönen Worten Desdemona's genommen, in welchen sie es als eine Pflicht und nothwendige Folge ihrer Liebe schildert, nicht als Friedensmotte daheim zu bleiben, sondern mit dem Manne hinaus in den Kampf zu ziehen, „dessen Bild sie sah im Spiegel seines Muthes, und dessen Ruhme sie ihr Herz geheiligt," — und Shakespeare hätte dieses Wort besser gefunden, als ich es auch nur zu ahnen vermag, wenn er hätte idealisiren, und nicht, wie das seine Grösse ist, individualisiren wollen.

Doch wir schreiten weiter im Stücke vor, und landen mit Desdemonen auf Cypern, das sie vor ihrem Gemahl erreicht, der noch vom Sturm auf der hohen See zurückgehalten wird, „die mit gesträubter Mähne den Gischt der Brandung dem Bären in's Gesicht schleudert, und am Pol das Wachtfeuer zu verlöschen strebt." Wie wenig Worte ernster Sorge hat sie da doch wieder für den schwer bedrohten Othello, und wie viel gradezu verletzendes Gehör für die zweideutigen Scherzreden Jago's, von denen sie sich selbst in dem Augenblicke noch nicht loszureissen vermag, wo der Ruf ertönt, dass ein Schiff in Sicht ist, und das natürliche Gefühl sie zwingen müsste, mit aufgelöstem Haar an's Gestade zu eilen, ob es den geretteten Gatten an's Land bringt! — Oder thun wir ihr unrecht, wenn wir die Meinung aussprechen, dass sie nach Art jener unfertigen und in Sinnlichkeit verzärtelten Naturen nicht den Muth hatte, dem Entsetzen, das sie in Othello's Gefahr bedrohete, mit sittlicher Ergebung in's Auge zu schauen, sondern es bequemer vorzog, sich über die Angst des Momentes in den leichtfertigen Scherzreden hinwegzusetzen, wie sie ihr Jago mit unsauberen Händen darbietet? — wenn hier nicht etwa eine von jenen vielen Stellen anzunehmen wäre, wo Shakespeare gegen seinen Willen der Lust seines Zeitalters an frivoler Zweideutigkeit nachgeben musste. Ja freilich wohl gab er ihr nach — aber nicht gegen seinen Willen, sondern um uns später in dem unnachahmlichen Gespräche mit Emilien (Akt IV

zu Ende) und in jener jungfräulichsten Frage, die so sinnlich ist, wie ein liebendes Weib, und so keusch, wie ein unerschlossenes Mädchenherz:

> Sag' mir, Emilie — aber ganz im Ernst —
> Giebt's Frauen auf der Welt, die ihre Männer
> So gröblich täuschen?

das geläuterte Weib zu dem noch im Kampfe befangenen gegenüberzustellen. --

Was wir auf diesem Wege der Betrachtung an übertriebener und unwahrer Idealität Desdemona's verlieren, gewinnen wir auf der anderen Seite an dem nothwendigen Werthe Othello's; alle die landläufigen Phrasen von südlicher Leidenschaft, argloser Naivität u. s. w. reichen nicht aus, wenn man ihn so zusammenflüssig in Jago's plump gebeitzte Falle hineintrappen sieht. Wenn auch in seinem Liebesüberflusse, der Desdemona's Herz nicht für eine Welt ganz von Chrysolith hergäbe, sich dessen nicht klar bewusst, muss er doch eine dämmernde Ahnung von Desdemona's noch ungeprüftem Gehalte haben, und mancher Schatten steigt mit Recht in seiner Seele auf, wenn ihn Jago das erste Mal aufmerksam macht, wie der „kassirte" Cassio sich verlegen von Desdemona's Seite fortschleicht; — er braucht noch nicht des verhängnissvollen Fluches Brabantio's zu gedenken, dass dem Manne geschehen möge, wie sie dem Vater that; — aber dass sie im Vertrauen darauf, dass er ihrer nicht entbehren könne und darum auch unerbeten verzeihen müsse, den alten Vater verliess, ohne einen letzten Versuch einer Verständigung zu machen, das ist ihre tragische Schuld, die verdiente Quelle ihres späteren Geschickes, die demselben kaltgründigen Boden verzogener Selbstsucht entspringt, wie ihr unverantwortlich unvorsichtiges Benehmen gegen Cassio, das fast im Stande wäre, auch ohne die Einflüsterungen des Jago, den Argwohn des Othello zu wecken.

Cassio sucht auf Jago's Rath — und dieser Rath ist ohne Zweifel viel feiner, als die Art, in welcher er Othello's Eifersucht erweckt — Desdemona's Intercession in seinen Differenzen mit ihrem Manne nach, und sie übernimmt diese Vermittelung mit fast noch weniger Zartgefühl, als sie ihr von Cassio zugemuthet wird. Othello, der ihr vorher schon gesagt hat, wie sehr er den Fehltritt seines Freundes Cassio bedauere, und dass er ihn in sein altes Amt wieder einzusetzen gedenke, so wie das den äusseren Rücksichten nach möglich sei, weist die mindestens zudringliche Bittstellerin ab. Das müsste sie zur Einsicht bringen; statt dessen klagt sie dem Cassio:

„Liebster Cassio,
Mein Fürwort hat jetzt leider schlechten Klang;
Mein Herr ist nicht mein Herr; — wär' sein Gesicht
Verwandelt wie sein Herz — ich kennt' ihn nicht!" —
ingedenk, dass dergleichen Klagen einer Frau hinter dem Rücken
s Mannes über ihren Mann — nach den Regeln der gewöhnlichen
ensklugheit sowohl, wie nach den einer edlen Natur angebornen
derungen des Zartgefühls — gegen einen Mann — und dazu
en unverheiratheten — diesem fast absichtlich die Versuchung
e zu bringen scheinen, sich ihr als Tröster anzubieten. Wo ist
das sich selbstvergessende Forschen nach dem plötzlichen Miss-
th Othello's, nach seinem veränderten Wesen gegen sie, das dem
enden Weibe so wohl anstände? wo dies natürliche: „sag' mir,
s ich that, worin ich fehlte?" — Sie steckt noch so tief in der
zärtelung der väterlichen Liebe und der Selbstsucht, dass sie
m mit Ernst und nicht anders als vorübergehend an diese Frage
kt, und in unglaublicher — wie soll ich es nennen? Verblen-
g, kindischem Trotz und Eigensinn immer wieder auf ihr Gesuch
Cassio zurückkommt, und obgleich sie sieht, dass es Othello
t jedesmal bis zur Leidenschaftlichkeit verstimmt, dasselbe mit
hrhaft widerwärtiger Hartnäckigkeit wiederholt. —

Und grade in diesem Augenblick tritt der tiefe Kündiger des
nschlichen Herzens an sie heran, und lässt Desdemona mit allem,
s in ihrem Herzen ewig weiblich ist, und arglos, und wahrhaf-
— die läuternde Katharsis in dem Zorn Othello's an sich selber
en; die Schlacken fallen ab von ihr — und wie ein Silberblick
iesst es über ihre gereinigte Seele, der selbst vor ihrer angst-
llen Bitte: sie nur noch leben zu lassen, bis sie ihr Gebet sprach! —
ht erblindet. —

Auf diese Weise treten alle Charaktere und auch die scheinbar
gewaltsame und vielfach unvermittelte Fabel der Tragödie in
gutes, wohl abgewogenes Recht, und die Verschuldung Othello's
d Desdemona's, die beide die Pflicht der Treue — er als sein
stfreund, sie als Tochter — gegen Brabantio verletzten, findet
ht mehr ihre tragische Strafe in den Fallstricken, die ihnen Jago's
listige Hand gelegt hat, sondern in der sittlichen Nothwendigkeit,
nach dem Rathe des tiefblickenden Dichters in ihren eigenen
elen liegt. —

## III.

Wie steht es mit den Kindern der Lady Macbeth? — hat uns der Dichter denn gar keine Handhabe gegeben, dieser so vielfach ventilirten Frage auch nur einigermaassen näher zu kommen? —

Ich glaube doch. —

Die Dame sagt von sich selber (Akt I, Scene 7):

„Ich hab' gesäugt,
Und kenn' der Liebe Süssigkeit, ein Kind
Zu tränken.“

In der dritten Scene des vierten Aktes ruft Macduff sein berühmtes:

„Er hat keine Kinder!“ —

Sie hat Kinder, oder doch Kinder gehabt; — Macbeth hat keine; — die Folgerung scheint also nicht schwer, dass die Kinder, von denen sie spricht, die Frucht einer früheren Ehe waren, und Macbeth die Lady aus der Wittwenschaft geheirathet hat.

Freilich ist das *„He has no children,“* in Verbindung mit der oben angeführten Versicherung der Lady auch gedeutet worden: er hat keine Kinder, denn die Kinder, die er hatte, sind bereits früher gestorben.

Diese Erklärung ist so unglaublich matt und unpoetisch, dass kein Verehrer und Kenner des Dichters sie ernstlich aufrecht erhalten kann. Es wäre dann eine so bedeutungslose Phrase, wie wir keine zweite im ganzen Shakespeare finden.

Nehmen wir den Ausruf als einen Ruf der Rache, so hätte er in diesem Falle lauten müssen:

O wären seine Kinder nicht gestorben! —

fassen wir ihn als einen Aufschrei des Schmerzes — ich möchte fast glauben, dass sich in den Worten Macduff's diese beiden Empfindungen kreuzen, — so würde er etwa gesagt haben:

Und er hat selbst erlebt, was Kinder haben,
Und Kinder heisst verlieren! —

Auf Tieck's Paradoxon endlich, der Macduff's Worte auf den kinderlosen Malcolm bezogen wissen will, gehe ich nicht weiter ein, sondern verweise in dieser Beziehung lediglich auf die von Delius sehr richtig angeführte Parallelstelle in Heinrich VI (III, Akt V, Scene 5), die diese Angelegenheit wohl mehr als ausreichend erledigen möchte.

Aber nicht allein diese beiden Stellen scheinen mir in ihrem Wechselbezuge zu einander ein positives Zeugniss für die frühere

ttwenschaft der Lady und die spätere Kinderlosigkeit der Ehe t Macbeth abzulegen; auch das schon vorher erwähnte:

„Ich hab' gesäugt“ u. s. w.

ıd das damit im Zusammenhang stehende Macbeth'sche:

„Gebär' nur Söhne!“

ıben im ganzen Tenor so etwas eigenthümlich Sprödes, in dem as die Kinder angeht, so etwas Ungemeinschaftliches, dass ich hon früher, ehe die Combination der beiden oben mitgetheilten itate meine Vermuthung bestätigte, auch hier nicht recht an Kiner zu denken vermochte, die beiden gemeinsam angehört hätten. Ian wird mit mir empfinden, eine wie andere Klangfarbe die Worte ler Lady durch ein einziges hinzugesetztes: „Du weisst“ — bekommen würden; nackt, wie sie dastehen, erscheinen sie wie ein istorisches Referat, wie eine Exemplification, die auf Macbeth nur asoweit einen Bezug hat, als sie die Lady angeht. — Und ebenso lie späteren Worte Macbeth's; es liegt etwas darin wie eine Entschuldigung, dass die Lady bisher noch nichts von ihm geboren hat — weder Söhne, noch Töchter. —

Wie viel richtiger durch diese Annahme der Charakter der Wittwe beleuchtet werden würde, darf ich kaum noch hinzusetzen wollen. Sie war eins von jenen kalten, bösgearteten Weibern der höchsten Stände, welche den noch unerfahrenen und unverdorbenen Macbeth wahrscheinlich schon während ihrer früheren Ehe an sich zu locken verstand. Aelter als Macbeth und durch ihren Einfluss ihn vorwärts treibend auf die Bahnen des Ehrgeizes und der Beförderung, begründete sie sich im Ehebruche schon das Recht auf ihre künftige Herrschaft über ihn, und unterjochte ihn zugleich durch das grössere Gewicht ihrer Jahre. Eine hagere Gestalt von dämonischer Sinnlichkeit, wie wir dergleichen Weiber noch heute eine unbegreifliche Gewalt über die thatkräftigsten Männer üben sehen. Vornehmer als Macbeth — in seinem Briefe an sie tritt er freiwillig auf die zweite Stufe herab, indem er — für einen siegreichen Feldherrn auf der höchsten Staffel seiner Ehren ziemlich seltsam — von der: „Dir verheissenen Hoheit“ redet, — treibt sie ihn, den sie sich fast als ein Produkt eigener Schöpfung anzusehen gewöhnt hat, rastlos weiter bis auf den Gipfel der höchsten Macht. Die nach Macbeth's Ausdruck ihr verheissene Hoheit schreckt sie so wenig, dass sie gleich darauf den Raben heiser nennt, der König Duncan's Einzug in ihre Mauern *(under my battlements)* krächzet. Oder heisst das Haare spalten, und wäre dieser Gebrauch des *thee* und *my* nur etwas zufälliges? Man sehe die Stellen nach, ob man nicht

fast unabsichtlich *me* und *ours* lesen wird, so ungewöhnlich absichtlich sind diese Worte gewählt. —

Unter diesem Druck der Wittwenfaust erblicken wir denn auch Macbeth bis zu jenem Augenblick, wo die ringsum sich thürmenden Wolken das Weib erbeben machen, und es in ihrer Kraft nach demselben Gesetze sinkt, nach welchem der Mann in der dämonischen Wuth des Kampfes mit den eigenen Unthaten im Verbrechen steigen muss. Aber selbst da, wo Macbeth von dem quälenden Gewissen am heftigsten geschüttelt wird (Akt III, Scene 1), hat er noch kein directes Wort des Vorwurfes oder der Anklage gegen die tückische Schlange, die ihn aus dem Paradies seines Friedens herauslog, sondern nur leise, fast versteckte Andeutungen:

Zerhackt nur ist —

ruft er nach seiner ersten Besprechung mit den Mördern Banquo's und Fleance's der Gattin zu, —

Getödtet nicht die Schlange; Stück an Stück
Heilt sie zusammen, und ist wieder selbst; —
Und unsere arme Niederträchtigkeit
Bleibt, wie sie's war, in ihres Giftzahns Aengsten.
Doch soll der Weltbau eh' in Trümmer fallen,
Und beide Hemisphären in Zerrüttung,
Eh' unser Mahl in Furcht, und unser Schlaf
Zu Raub sein soll den fürchterlichen Träumen,
Die uns allnächtig schütteln. — Besser todt
Mit dem, den wir um unsres Friedens willen
In Frieden brachten, als auf dieser Folter,
Die uns vom Himmel bis zur Hölle zerrt. —
Duncan liegt nun im Grab, und ruhet aus
Vom Schüttelfroste dieses Erdenlebens; —
Sein Schlimmstes that Verrath; nicht Stahl, noch Gift,
Kein häuslich Unheil, und kein Feind in Waffen
Sind annoch mächtig wider ihn.

„Besser todt mit dem, den wir um unsres Friedens willen *(to gain our peace)* in den Frieden brachten,“ — ruft Macbeth aus im grimmigen Aufschrei verbrecherischer Verzweiflung; — um unsres Friedens willen? — was soll das heissen, wenn wir uns nicht entschliessen, mit den prosaischen Textverbesserern *place* — Königsrang, statt *peace* zu lesen. Der fromme König Duncan bedrohte wahrlich Macbeth's Frieden nicht, wohl aber häusliches

nheil, häuslicher Unfrieden, häusliche Bosheit *(malice omestic)*, das Treiben und Hetzen seines Weibes, das ihm keine he lässt, bis er den Schlaf im eigenen Hause und den Frieden der eigenen Brust gemordet hat. — Ich kann desshalb Gervinus, ich auf seinen Shakespeare'schen Siegeszügen so gern begleite, seiner Beurtheilung des Macbeth'schen Eheverhältnisses durchaus icht folgen; ich finde nirgend von seiner Seite Zärtlichkeit, oder ch nur ein eheliches Aneinanderlehnen. — Ueberall dagegen eine t knirschende Unterwerfung unter die stachelnde Ehrsucht des eibes, und ein zufälliges *dearest chuck* wird nach meiner Empfinung weitaus überwogen von der entsetzlichen Kälte, mit welcher acbeth die Nachricht von dem Selbstmorde der Gattin empfängt:

„Musst' es schon jetzt sein? — sicher hätt' sich später
Für solch ein Wort noch bessre Zeit ergeben;" —

uch nicht der leiseste Athemzug theilnehmenden Bedauerns — nur er versteckte Vorwurf, dass die vor ihm sich dem Geschick entzog, ie das Geschick ihm schürzte. —

# Flüchtige Bemerkungen über einige Stücke, welche Shakespeare zugeschrieben werden.

Von

**Hermann, Freiherrn von Friesen.**

1. *The merry devil of Edmonton.*
2. *Two noble Kinsmen.*

---

## *The merry devil of Edmonton.*

Dodsley's old plays. Vol. V.

Es scheint eben so schwer, dieses wunderbare Stück Shakespeare unbedingt abzusprechen, als ihn ohne Bedenken für den Verfasser desselben zu halten. Vieles erinnert unwiderleglich an andere seiner Stücke. Selbst die Verse tragen zum grössten Theile den Stempel von Shakespeare's eigenthümlichem Versbau. Die kurzen Verse, welche von der Aebtissin bei der Einkleidung Millisents und von Raymund Mounchensey in seiner Verkleidung als Bruder Benedikt gesprochen werden, haben denselben trochäischen Rhythmus, wie die Zauber- und Segenssprüche der Elfen im Sommernachtstraum; nur dass er weniger weich und korrekt ist, als im Munde der Elfen. Am Auffallendsten ist die enge Verwandtschaft mancher Gedanken und Wendungen in diesem Lustspiele mit solchen, die in anderen Stücken und Gedichten angebracht sind. Es würde nur auf eine sorgfältigere Vergleichung ankommen, um in Romeo und

:, Richard II, dem Kaufmann von Venedig, ja selbst in den So-
en diejenigen Stellen genauer nachweisen zu können, an welche
eine und der andere Gedanke dieses Stückes erinnert. Dazu
mt, dass der Wirth Blague dem Wirth in den lustigen Weibern
chend ähnlich sieht. Er hat aber auch einige Züge von anderen
kespeare'schen Personen, wie z. B. vom Junker Tobias in „heil.
i-Königs-Abend.“ In der einen Stelle, wo er verredet, jemals
der mit seinen bisherigen Gesellen auf Wilddiebstahl auszugehen,
nert er an Falstaff in I. Heinrich IV. Man kann bei solchen
hrnehmungen nicht leicht an ein Plagiat oder eine ungeschickte
chahmung glauben, weil die Gedanken und Charakterzüge nicht
der Ausführung und Abrundung sich darstellen, welche sie ander-
rts haben, sondern — um mich eines Ausdrucks aus L. Tieck's
rrede zum 2. Theil des Altenglischen Theaters zu bedienen, —
ichsam als der Embrio späterer Geistesgeburten erscheinen. Da-
gen ist es unläugbar, dass dieses kleine Lustspiel an Mängeln
let, welche gerade bei den dramatischen Dichtungen Shakespeare's
ht vorzukommen pflegen. Man darf, wie ich glaube, den ab-
rundeten Organismus des Drama's für den wesentlichsten Vorzug
r Stücke Shakespeare's vor denen anderer Autoren halten. Was
ch andere nicht geringe Talente mit hohem Schwung der Phan-
sie, mit Reichthum an Gedanken, mit fleissiger Ausführung gelei-
et haben, so ist es doch Keinem gelungen, ein Kunstwerk darzu-
ellen, das so, wie die besten Dichtungen Shakespeare's, gleich einer
n der Natur, von Geschichte und Leben erzeugten Schöpfung mit
nerer Nothwendigkeit aus sich selbst herauswächst und zum organi-
chen Ganzen sich bildet. Selbst in den schwächeren Werken der-
enigen Sammlung, welche uns die Original-Ausgabe von 1623 als
nzweifelhaft authentisch nachweist, findet sich das Streben nach die-
er dichterischen Vollkommenheit in weit höherem Grade, als in
Werken anderer Autoren. Hier aber fehlt diese Abrundung in auf-
fallender Weise. Die in Bewegung gesetzten Mittel scheinen dem,
was erreicht wird, nicht vollständig zu entsprechen, oder es werden
Erwartungen erregt, die nicht in Erfüllung gehen, wogegen Wen-
dungen eintreten, welche mit der ursprünglichen Anlage nicht über-
einzustimmen scheinen. Nach dem Prolog und dem Vorspiel, oder,
wie Tieck überschreibt, der ersten Scene, müssen wir uns auf ein
Spiel mit magischen Kräften gefasst machen. Wir werden auch in
dieser Erwartung bestärkt, da Peter Fabel, den wir doch für einen
Nekromanten zu halten berechtigt sind, auf die Seite des hintange-
setzten Liebhabers tritt, ihm seinen Beistand zur Gewinnung der

angeblich zur Nonne bestimmten Geliebten zusichert und sogar mit klaren Worten ausspricht, er werde zu diesem Zwecke von den ihm dienstbaren Geistern allerhand Spuk treiben lassen. Wiewohl der Plan zur Entführung Millisent's aus dem Kloster von Peter Fabel entworfen worden sein mag, so kommt doch bei der Ausführung und höchst ergötzlichen Verwirrung, zu der sie Veranlassung giebt, nichts Magisches und Spukhaftes vor. Vielmehr gestaltet sich die Verwickelung auf die natürlichste und deshalb um nichts weniger belustigende Weise, da eines Theils die Partei, welche zuerst einen listigen Betrug beabsichtigt hat, mit ihren eigenen Waffen angegriffen wird, anderer Seits alle Theile, selbst bis in's Einzelne hinein, derselben Furcht und Angst erliegen, welche sie selbst der entgegengesetzten Seite erregen und da endlich die beiden Väter, welche die Verwickelung zuerst angezettelt haben und jetzt gewisser Maassen im besseren Rechte sind, am Empfindlichsten gestraft werden, wogegen die schuldigen Wilddiebe mit dem Schreck davon kommen und die Geliebten sogar ihren Zweck erreichen. Die Ironie und Schalkheit, mit der diese Verwickelung geknüpft, die Lebendigkeit und das Geschick mit dem sie ausgeführt ist, sind Shakespeare's vollkommen werth; auch wird man hierbei wiederum an andere Stücke von seiner Hand erinnert. So kann man nicht umhin bei der Scene, wo Arthur Clare und Jerningham den echten Bruder Hildersham und seinen Novizen Benedict mit Fragen und Vorwürfen bestürmen, ohne zu ahnden, dass sie früher mit andern Personen verkehrt haben, an die Comödie der Irrungen zu denken. Aber es bleibt dennoch gerade bei Shakespeare verwunderlich, dass die Ausführung sich anders gestaltet, als es nach der Anlage erwartet werden musste. Wir können sogar fragen, ob der Titel des ganzen Stücks nicht betrüglich sei; denn der lustige Teufel von Edmonton spielt nicht einmal die wesentlichste Rolle darin. — Gegen solche Zweifel ist selbst L. Tieck's vorübergehende Bemerkung a. a. O., es sei ganz in Shakespeare's Art, dass die Anstalten der Geisterwelt ziemlich überflüssig werden, ebenso wie die „weise Nüchternheit“, nicht völlig stichhaltig. Allerdings haben wir Beispiele, dass Shakespeare, im Tragischen wie im Komischen, eine grosse Wirkung hervorbrachte, indem er uns angestrengte Veranstaltungen oder überweise Verstandesberechnungen nicht blos als unnütz, sondern sogar als ohnmächtig gegenüber von Umständen und Begebenheiten darstellt. So ist es ein wesentlicher Hebel zur tragischen Erschütterung im Hamlet, dass wir beobachten, wie der Scharfsinn der Hauptperson dieselbe nicht zu schützen vermag vor immer höher

chwellenden Verwickelungen, deren Vermeidung der Gegenstand spitzfindigsten Pläne und Erfindungen war, und wie der letzte folg von Hamlet's immer wieder ermattenden Bestrebungen, die che seines Vaters an dessen Mörder, ihm fast wie zufällig in die nde läuft, wo er auf denselben am Wenigsten gefasst war. In r komischen Gestalt ist es noch auffallender, wie in dem Stücke Viel Lärmen um Nichts" alle Personen in der That viel Lärmen um ichts machen, mit anderen Worten das, was sie anstreben oder mit en höchsten Betheuerungen abzuwehren versichern, ohne ihre nstrengungen und trotz ihrer entgegenstehenden Versicherungen ch wie von selbst macht. Aber in beiden Fällen erkennt man icht die dichterische Intention der Ironie, wogegen hier jeder Wink hlt, um in dieser Hinsicht eine solche zu vermuthen. Ueberdies t der Schluss nicht klar und motivirt genug, was auch L. Tieck nerkennt. Trotz aller dieser, bei einer Schöpfung von Shakespeare berraschenden, Schwächen ist die Auslassung der Herausgeber der *ld Plays* an der Spitze dieses Stückes nicht für berechtigt zu halen. Es will mir wenigstens nicht hinlänglich begründet scheinen, lass, wenn man nach dem inneren Gehalte urtheilen wolle, man lieses Stück sicher nicht Shakespeare zuschreiben könne, weil es in eder Hinsicht des Genius dieses grossen Barden unwürdig sei. Diese Anschauungsweise beruht, wie die vieler englischen Commentatoren, auf der höchst seltsamen Meinung, als müsse Shakespeare bei seinen ersten Arbeiten sofort der Vollkommenheit sehr nahe gestanden haben. Wieviel Irrthümer und Fehlschlüsse durch diesen Standpunkt, der die Annahme einer stufenweisen Ausbildung Shakespeare's völlig ausschliesst, seit langer Zeit veranlasst worden und heute noch immer gepflegt und fortgepflanzt werden, ist an einem andern Orte genauer zu besprechen. So lange es mir unmöglich fällt denselben zu billigen und anzunehmen, so lange wird es mir auch unmöglich fallen, bei Stücken, welche trotz auffallender Widersprüche und Mängel auf Shakespeare's Eigenthümlichkeiten hinweisen, seine Autorschaft glattweg zu bezweifeln. Damit fällt auch die Nothwendigkeit weg, die ohnedies resultatlosen Erörterungen einer anderen Herkunft zu verfolgen. Von weit höherem Belang würde es sein, wenn wir über das Alter solcher Stücke ein nur einigermaassen genügendes Zeugniss besässen. L. Tieck glaubt die Dichtung in das Jahr 1600 setzen zu dürfen. Dass ihre Aehnlichkeit mit den: „Lustigen Weibern von Windsor" zu dieser Annahme vollständig berechtigen könne, will mir nicht einleuchtend genug erscheinen. In meiner Anschauungsweise würde ich es bei Weitem vorziehen, wenn

man sich die Voraussetzung erlauben dürfte, dass dieses klei[n]
Lustspiel vor allen denjenigen Stücken geschrieben sei, an welc[h]
es erinnert. Denn, abgesehen davon, dass es schwer sein würd[e]
sich zu denken, Shakespeare habe in einer Periode, aus welch[e]
wir schon die vollkommensten seiner Werke besitzen, sich noch m[it]
einem so lose verbundenen Organismus begnügen können, so würd[e]
es noch weit misslicher sein, zu glauben, dass er sich der, gleich
sam noch im ersten Anklingen begriffenen, Gedanken zu einer Zei[t]
noch bedient haben solle, wo er dieselben schon in den vollen Ac
corden ihrer harmonischen Ausbildung anderwärts angebracht hatt[e]
Ich würde daher weit mehr befriedigt sein, wenn man dieses Stüc[k]
als eins seiner Jugendwerke ansehen dürfte. Freilich würde ma[n]
dasselbe, nach der Anspielung auf *Thomas Cooper's Thesaurus lingua latinae,* ein Buch, das nach der Note 14 erst im Jahre 1584 gedruck[t]
sein soll, kaum vor 1585 setzen können; erinnern wir uns abe[r]
dass, mit Ausnahme von Ch. Knight, bis jetzt kaum ein Ausleg[er]
gewagt hat, den Beginn von Shakespeare's dramatischem Dichten i[n]
eine so frühe Zeit zu versetzen, so müssten wir, wenn eine solch[e]
Voraussetzung überhaupt statthaft wäre, diese Probe von de[m]
Standpunkte des 21jährigen Shakespeare noch für werthvoll genu[g]
halten. Ganz anders würde sich die Betrachtung des ganzen Ge
dichtes gestalten, wenn wir darüber eine genügende Gewisshei[t]
hätten, dass uns der jetzige Abdruck nur ein Fragment des Origi
nals gebe. L. Tieck scheint dies zu vermuthen, wenn nicht mit Be
stimmtheit anzunehmen. Auch spricht er davon, dass ein zweite[r]
Theil des Stückes existirt habe. Bei dem gänzlichen Mangel eine[s]
Nachweises darüber wird es schwer sein zu entscheiden, wiewei[t]
man auf diese Vermuthung oder Annahme weiter bauen dürfe.
Soviel lässt sich zwar erkennen, dass der gegenwärtige Abdruck
nicht völlig korrekt ist, und Tieck scheint nach dem Wortlaut Recht
zu haben, wenn er in der zweiten Hälfte der 8. Scene mehrere
Reden, welche Peter Fabel gegeben sind, dem jungen Clare, sowie
dem jungen Jerningham zutheilt und Peter Fabel erst später auftreten lässt. Aber wir müssten, um an eine Verstümmelung zu glauben, dafür halten, dass diese schon vor dem ältesten bekannten Abdrucke im Jahre 1617 statt gehabt habe. Denn nach der Anmerkung
unter der Liste der alten Abdrücke scheint der letzte Herausgeber
der *Old Plays* diesen gekannt und nebst denen von 1626 und 1631
benutzt zu haben. Da nach einer aus Ben Jonson's Prolog zu *the Devil is an ass* angezogenen Stelle das Stück sehr beliebt gewesen
sein muss und daher wahrscheinlich nicht selten gegeben worden

lässt sich wenigstens nicht leicht erklären, dass damals nur ein ɪgment desselben abgedruckt worden sei.[1])

*e two noble Kinsmen, presented at the Blackfriars by the Kings Maj. servants, with great applause: written by the memorable Worthies of their Time, Mr. John Fletcher and Mr. William Shakespeare Gent, printed at London, by Th. Cotes, for John Watersone and are to be sold at the signe of the Crowne, in Paul's Church-Yard 1634.*

Dieses Stück, „Die beiden edeln Vettern,“ trägt in sich selbst ı augenfällige Beweise, welche gegen Shakespeare's Theilnahme ı dessen Herstellung sprechen, dass es kaum der Mühe lohnen ürde diese Frage genauer zu beleuchten, wenn es nicht darauf ıkäme, selbst aus den Mängeln und Schwächen desselben sich darber klar zu werden, worin Shakespeare's eigentlicher Charakter ı suchen sei. Zuerst über den Gang der Handlung: Theseus ist n Begriff, seine Vermählung mit Hippolyta zu feiern, die Scene ird mit einem feierlichen Aufzuge eröffnet, in welchem sich neben ıehreren allegorischen Figuren Emilia, Hippolyta's Schwester und 'irithous, der Feldherr und Freund des Theseus, befinden. In dem ıugenblick, als sich dieser in den Tempel begeben will, knieen drei,

[1]) Was unseres Bedünkens am stärksten gegen die Annahme spricht, dass er lustige Teufel von Edmonton den jugendlichen Shakespeare zum Verısser gehabt habe, ist der Mangel aller jugendlichen Frische und Ursprüngichkeit in dem Stück, die Abwesenheit alles echten Witzes, aller wirklich ıeckenden Einfälle, an welchen Shakespeare doch sonst überall so reich ist. Dass eine Menge Einzelheiten in Vers, Bild oder Ton, besonders im Prolog nd der ersten Scene, an Shakespeare erinnern, ist richtig, aber diese Einzelıeiten machen mehr den Eindruck der Nachahmung als ursprünglicher Schöpfung, und jedenfalls beweisen sie nichts für das dünn und dürftig gesponnene Ganze, dessen lockerer Bau und verschwommene Charakteristik allen Voraussetzungen widerspricht, die man an Shakespeare's Namen zu knüpfen pflegt. Das Stück ist augenscheinlich das Produkt eines gebildeten und begabten Mannes, der den dramatischen Dialog mit Leichtigkeit handhabt, aber ohne die Anlagen ist, welche dem geborenen Dramatiker eigen sind, und ohne die Kunst, den Mangel dieser Grundanlagen zu verdecken. Man wird nirgends warm, nirgends gespannt, fühlt für keine der auftretenden Personen ein lebhaftes Interesse und — was das Schlimmste ist — der lustige Teufel von Edmonton vermag uns auch nicht Einmal ein herzliches Lachen abzugewinnen. Erscheint es demnach schon sehr gewagt, dieses witzlose Lustspiel dem jugendlichen Shakespeare zuzuschreiben, so ist die Annahme Tieck's, dass es im Jahre 1600 geschrieben sein müsse, wo der grosse Meister auf der Höhe seiner Kunst stand, völlig unhaltbar. F. B.

in tiefe Trauer gehüllte, Königinnen vor ihm, seiner Braut und Emilien nieder. Sie geben sich als die Wittwen von drei Königen kund, welche vor Theben gefallen, nach Kreons tyrannischem Befehl noch unbestattet liegen, und rufen Theseus' Schutz und Unterstützung zur Bewältigung des Tyrannen an. Nach kurzer Weigerung wird ihnen derselbe gewährt, Theseus schiebt die Feier seiner Vermählung auf und bereitet sich nach Theben zu ziehen, während Pirithous bei Hippolyta und Emilia in Athen zurückbleibt. Hierauf werden wir nach Theben versetzt, wo Palämon und Arcites im Gespräch begriffen, den Zustand der Stadt betrachten. Dieser spricht von der allgemein herrschenden Sittenlosigkeit, jener von den Spuren der Verwüstung und dem Elend der schlecht belohnten Krieger, und Beide vereinigen sich in dem Entschluss die Stadt zu verlassen, als ein Krieger erscheint, der diesen edelen Vettern den Befehl bringt, sich zum König Kreon zu begeben und zugleich ihnen mittheilt, dass Theseus im Anzuge sei, um Stadt und Land mit Krieg zu überziehen. Diese unerwartete Kunde veranlasst die beiden Vettern, den kaum gefassten Entschluss aufzugeben und ihre Dienste, nicht dem König sowohl, als dem bedrängten Vaterlande zu widmen. In der nächsten Scene befinden wir uns wieder in Athen. Pirithous hat, wie es Theseus bei seinem Abgange befohlen, mit Hippolyta und Emilia eine religiöse Feierlichkeit vollzogen, die statt der Vermählungs-Ceremonien zur Erflehung des Schutzes der Götter für den Kriegszug bestimmt war. Nach Erfüllung dieser Pflicht folgt er seiner Sehnsucht, dem Fürsten und Freunde in den Krieg nachzueilen. Daran schliessen sich Betrachtungen der beiden Frauen über die Freundschaft zwischen Theseus und Pirithous, und Emilia findet dadurch Veranlassung von einer innigen Herzensverbindung zu sprechen, in der sie vor Jahren mit einer nun verstorbenen Freundin gestanden habe, und aus welcher sie den Schluss zieht, eine solche Freundschaft bilde ein engeres und innigeres Band, als die Neigung zwischen den verschiedenen Geschlechtern. Gleich darauf folgt wiederum vor Theben das Ende der Schlacht; Theseus hat den Sieg gewonnen, die verwittweten Königinnen sagen ihm knieend ihren Dank. Nach ihrem Abgang fragt Theseus nach zwei schwer verwundeten und gefangenen Kriegern und erfährt vom Herold, dass sie von hoher Abkunft sein müssten, und, wie er vernehme, als zweier Schwestern Kinder, für Neffen des Königs gelten. Theseus rühmt ihre Tapferkeit und befiehlt mit aller Sorgfalt für ihre Wiederherstellung zu sorgen; worauf er sich nach der Stadt begiebt, um dort die Ordnung wiederherzustellen und dann so schnell

s thunlich Athen wieder zu erreichen. Den Schluss des Aktes ldet die Leichenfeier, mit welcher die trauernden Königinnen die eberreste ihrer erschlagenen Gatten zur Ruhe bringen.

Beim Beginn des zweiten Aktes müssen wir uns wieder nach then versetzen, wo von nun an das Stück ununterbrochen spielt. in Gefängnisswärter sagt seine Tochter einem Manne zu, der schon ange um sie geworben hat. Als diese unmittelbar darauf erscheint, rfahren wir, dass ihr die Sorge für zwei fürstliche Gefangene überragen ist; nach den Reden der Tochter bleibt uns natürlich kein Zweifel übrig, dass diese Gefangenen die beiden edeln Vettern sind nd dass die junge Schliesserin, wiewohl sie das edle Wesen beider mit grossem Lobe schildert, dennoch den Einen mit leidenschaftlicher Liebe betrachtet. Nachdem der Vater mit der Tochter und ihrem Freiwerber abgegangen, sehen wir in das Gefängniss selbst (dass dies ohne Veränderung der Scene geschehen kann, ist nur aus der Einrichtung der damaligen englischen Bühne erklärlich). Arcites und Palämon trösten sich gegenseitig mit Ausdrücken inniger Anhänglichkeit und Liebe, von ihren Wunden ist nicht mehr die Rede. In den Betheuerungen dieser, bis in den Tod unvergänglichen, Neigung werden sie durch die Erscheinung Emilia's und ihrer Dienerin in einem Garten vor ihren Fenstern unterbrochen. (Auch hier muss an die damalige Gestalt der englischen Bühne gedacht werden.) Palämon erblickt sie zuerst und bricht in seinen Herzensergiessungen gegen den Freund plötzlich ab. Arcites, dadurch aufmerksam gemacht, verlangt den Gegenstand zu sehen, der seinen Vetter hinreisst und nun entbrennen beide in der heftigsten Liebe zu Emilien. Kaum hat sich diese entfernt, so ergehen sich beide in leidenschaftlichen Aeusserungen ihrer Bewunderung, zugleich aber erzürnen sie sich dergestalt gegeneinander, dass sie, ihre früheren Liebesbetheurungen völlig vergessend, sich gegenseitig tödtliche Feindschaft schwören. Unter diesen Reden tritt der Schliesser herein, kündigt dem Arcites an, dass ihn Theseus zu sehen verlange und führt ihn ab. Palämon, allein zurückbleibend, quält sich mit Träumen der Eifersucht und schwört seinem ehemaligen Freunde die bitterste Rache, bis ihn der Schliesser wieder mit der Nachricht unterbricht, dass sein Vetter, wiewohl der Haft entlassen, für immer verbannt sei, er aber in strengeren Gewahrsam gebracht werden solle. Nach einigem Widerstreben unterwirft sich Palämon. Bei veränderter Scene sehen wir Arcites wieder, der sich in einem Selbstgespräch mit dem Gedanken beschäftigt, dass seine Verbannung dem Vetter die Füglichkeit gewähren könne, Emilia zu sehen und zu besitzen,

während er sie ewig meiden müsse. Indem er darüber nachsinnt, wie diesem Drangsal abzuhelfen sei, treten Landleute auf. Einer derselben ist mit Kränzen geschmückt und die Andern sind bereit, ihm zu einem Maifeste zu folgen, das vor Theseus gefeiert werden soll. Arcites redet sie an, erfährt von ihnen, dass dort Wettrennen und Wettkämpfe gehalten werden sollen, und beschliesst, in ländlicher Verkleidung dort um den Preis zu kämpfen und auf diese Weise Emilien nahe zu kommen. Ehe wir die Ausführung dieses Plans sehen, tritt die Tochter des Schliessers auf und bekennt in einem Selbstgespräch ihre Liebe zu Palämon; um seine Gegenliebe zu gewinnen, macht sie den Plan, ihn zu befreien. Nachdem sie die Scene verlassen, erscheinen Theseus, Pirithous, Hippolyta und Emilia mit dem als Sieger gekrönten Arcites. Man überhäuft ihn mit Lobeserhebungen über die von ihm an den Tag gelegte Gewandtheit, Kraft und Tapferkeit, dabei fehlt es nicht an wiederholter Anerkennung seiner jugendlichen Schönheit, ohne dass man ihn als Arcites erkennt. Die Folge davon ist, dass ihn Theseus dem Pirithous übergiebt und dieser ihn Emilien als Diener überlässt. Als die fürstlichen Personen sich mit ihrem Gefolge wieder entfernt haben, tritt des Schliessers Tochter von Neuem auf, um uns in einem zweiten Selbstgespräch zu berichten, dass sie ihren Geliebten allen Gefahren zum Trotz, aus dem Kerker geführt habe. Sie hat ihm in einem Walde einen Platz angewiesen, wo er sie erwarten soll, um von ihr Nahrung und eine Feile zu erhalten; denn er trägt noch die Ketten, mit denen man ihn belastet hatte. Während dieser Reden kommen ihr mancherlei Bedenken über die wunderbare Gewalt der Liebe, über die Ungewissheit ihres Schicksals; sie ist zwar zu sterben bereit, aber, wird Palämon sie lieben? Auf ihr Bekenntniss hat er nichts erwiedert, nicht einmal einen Kuss. Endlich siegt die Hoffnung in ihr, sie geht getröstet ab und der 2. Akt ist geschlossen.

Im 3. Akte begegnen wir zuerst Arcites, der bei entferntem Hörnerschall und dem herübertönenden Lärmen eines Maifestes einsam in einem Walde umherstreift und seiner Liebe zu Emilien nachhängt, wobei er nicht unterlässt des Verdrusses zu gedenken, den sein Vetter empfinden würde, wenn er ihn in Emiliens Nähe wüsste. Palämon ist dicht dabei in einem Weissdornbusche versteckt; als er seinen begünstigten Vetter reden hört, springt er unter den lebhaftesten Verwünschungen gegen ihn hervor. Noch immer trägt er die Handfesseln und Ketten; deshalb schwört er, dass, wenn er diese Banden los wäre und ein Schwert hätte, Arcites seine Rache

l die gerechte Strafe für den begangenen Verrath fühlen sollte.
r Vetter giebt ihm gute Worte, erklärt sich aber bereit, ihm in
erlicher Weise gerecht zu werden. Nach einigen Wechselreden
spricht Arcites seinem Vetter Nahrung zu seiner Kräftigung,
eider zum Vertauschen mit seiner Gefängnisstracht und Waffen
n Zweikampf zu bringen. Man hört Jagdhörner in der Ferne,
lämon nimmt das Versprechen des Nebenbuhlers an und verbirgt
h, nachdem dieser ihn verlassen, von Neuem in seinem Versteck.
iterdessen hat ihn die Tochter des Schliessers vergebens gesucht.
e tritt (jedenfalls an einem andern Orte des Waldes) mit Klagen
er das verfehlte Suchen auf; es ist Morgendämmerung und sie
inscht es wäre Nacht. Sie fürchtet wilden Thieren zu begegnen
d redet sich wieder Muth ein, aber die Furcht, dass Palämon,
er ohne Waffen und noch mit Ketten belastet, sich der reissen-
n Thiere nicht erwehren könne, bemächtigt sich ihrer; dazu kommt
e Besorgniss, dass ihr Vater wegen Palämon's Entrinnen mit dem
de werde büssen müssen; sie ist nahe daran, ihre That zu ver-
inschen, und doch sucht sie sich zu ermannen, aber im Gefühl
r Ermattung und gänzlicher Entkräftung wenden sich ihre Ge-
inken der Verzweiflung zu; in solcher Stimmung verschwindet
e im Walde. Arcites kommt mit Speisen, Wein und Feilen
Palämon zurück, dieser nimmt die langentbehrte Nahrung
erig an; bei dieser Gelegenheit entspinnt sich zwischen den Ne-
nbuhlern ein trauliches Gespräch über Erinnerungen aus ihrem
iheren gemeinschaftlichen Leben. Sie gedenken alter Liebeshän-
l und trinken auf das Wohl ihrer ehemaligen Geliebten bis
e Rede wieder auf Emilia kommt. Bei diesem Namen entbrennt
r Zorn von Neuem und sie trennen sich als Feinde, indem Arci-
s verspricht, seinem Nebenbuhler, da er sich nun gestärkt habe,
affen zu bringen, mit denen sie dann den Zweikampf bestehen
llen. Kaum haben sie die Bühne verlassen, so tritt wiederum
e Tochter des Kerkermeisters auf, sie redet irre und schliesst
Selbstgespräch mit einem Liede. Als sie sich zurückgezogen
t, versammeln sich auf diesem oder einem andern Waldplatze
hrere Landleute mit einem Schulmeister an ihrer Spitze, einige
auenzimmer und ein Tamburinspieler folgen ihnen, auch ein
genannter Bavian, (eine bei Mai- oder Morristänzen übliche Maske,)
idet sich in dem Haufen. Jetzt wird unter Anleitung des Schul-
eisters ein Maientanz probirt, wobei es viel zu verbessern, zu-
chtzuweisen und zu schelten giebt; denn diese Vorstellung soll
heseus und seinem Gefolge, wenn sie bei der Jagd auf dem Platze

erscheinen, zum Besten gegeben werden. Unter diesen Bemühungen bemerkt man, dass Eine der Tänzerinnen ausgeblieben ist; während man noch nicht weiss, wie diese Lücke auszufüllen sei, kommt die wahnsinnige Schliesserstochter singend aus dem Gebüsche. Wiewohl man sich überzeugt, dass sie geisteskrank ist, wird sie dennoch für die Fehlende eingestellt, was die Unglückliche ohne Widerstand geschehen lässt. Als man so weit gediehen ist, hört man Jagdhörner; die Tänzer verbergen sich, um auf ein gegebenes Zeichen ihres Anführers hervorzutreten. Dieser stellt sich dem auf der Jagd begriffenen Fürsten entgegen, in dessen Umgebung Hippolyta, Emilia und Arcites sind, und hält seine huldigende Anrede, worauf die Tänzer erscheinen und ihren Tanz unter Gesang aufführen. Alles ist befriedigt und Theseus verlässt mit seinem Gefolge die Bühne, während der Schulmeister ihm noch eine Abschiedsrede hält. Dann zerstreut sich Alles und wir haben uns wieder an den Waldplatz zu denken, wo Palämon seines Vetters harrt. Nachdem der harrende Nebenbuhler einige Zweifel über des Arcites Treue an seinem Versprechen geäussert hat, erscheint dieser mit Waffenrüstungen und Schwertern beladen. Palämon empfängt ihn mit einer Entschuldigung wegen der Mühe, welche er ihm verursache; jener antwortet mit gleicher Courtoisie. Nun leisten die beiden Gegner sich gegenseitigen Beistand beim Anlegen der Waffen, wobei die traulichsten Reden gewechselt werden. Als dieses Geschäft nicht ohne Umständlichkeit zu Ende gebracht ist, versichern sie sich noch ein Mal ihrer verwandtschaftlichen Freundschaft und beginnen den Zweikampf mit der festen Absicht nicht eher zu enden, als bis Einer todt auf dem Platze geblieben. Sie haben aber nicht lange mit einander gefochten, als sich die Jagdhörner wieder hören lassen und das Herannahen der fürstlichen Jagd verkündigen. Bei diesem Schall bittet Arcites seinen Gegner vor der Hand von dem Zweikampfe abzustehen; denn, sobald Theseus ihn als den verkappten Verbannten und seinen Vetter als den entflohenen Gefangenen hier finde und wiedererkenne, sei Beider Leben dem Gesetze verfallen. Aber Palämon will nichts davon hören, sich abermals zu verstecken und die Entscheidung wiederum aufzuschieben. Wie es auch komme, er will ein Ende gemacht sehen, und lieber mit Arcites sterben als ihm Emiliens Besitz gönnen. Dieser stimmt in diese tapfern Betheuerungen ein, und sie beginnen den Kampf von Neuem. Zugleich tritt Theseus, mit Hippolyta, Emilia und Pirithous auf. Wie zu erwarten stand, bricht der Fürst in den heftigsten Zorn aus, als er die Fechter sieht, und schwört, dass Beide sterben sollen. Palämon

iebt sich zu erkennen und nennt Arcites, dann erklärt er, dass beider Liebe zu Emilien der Grund ihres tödtlichen Kampfes sei, und verlangt, dass ihnen die Fortsetzung desselben gestattet werde. Pirithous rühmt den mannhaften Muth des Sprechers, Theseus aber will seinen Schwur halten und besteht, nachdem beide Vettern nach einander noch einmal gebeten haben den Kampf fortsetzen zu dürfen, auf seinem Worte, dass beide noch vor Sonnenuntergang sterben sollen. Nun entspinnt sich ein hartnäckiger, ziemlich lange dauernder Wettstreit der Fürbitte unter den Personen, welche Theseus begleiten. Hippolyta, Emilia und Pirithous überbieten sich in Vorstellungen und bitten zu Gunsten der Vettern. Das Fürwort Emilia's scheint am meisten zu wirken, doch als Theseus schon zum Nachgeben geneigt wird, kann man sich noch nicht über die Bedingungen einigen, bis endlich Theseus zur Befriedigung beider Gegner und mit stiller Einwilligung Emilia's festsetzt, dass Beide nach ihrer Heimath gehen und in Monatsfrist mit je drei Kampfeshelfern zurückkehren sollen, um unter gewissen Bedingungen an einem bestimmten Platze von Neuem zu kämpfen. Wer nach den vorgeschriebenen Bedingungen den Sieg davon trägt, soll Emilia's Gatte werden, der Ueberwundene aber sammt seinen Kampfeshelfern sofort den Tod erleiden.

Der 4. Akt nimmt die Zeit ein, welche zwischen diesem Urtheilsspruche und dem Beginn des feierlichen Kampfes liegt. Zuerst führt uns der Dichter in das Haus des Schliessers, der von Freunden darüber beruhigt wird, dass er wegen Palämon's Entrinnen keine Strafe zu erwarten habe. Der befreite Gefangene hat Theseus den Hergang erzählt, die Begnadigung des Gefangnenwärters erhalten und zum Dank für seine Befreiung der Tochter eine Ausstattung bestimmt. Unter diesen Gesprächen kommt der Freiwerber derselben an um dem Vater zu berichten, dass er seine Braut, die übrigens schon vorlängst in das väterliche Haus zurückgekehrt war, völlig wahnsinnig gefunden habe. Die Beschreibung der Zustände und Reden der Kranken ist mit ziemlicher Breite ausgeführt. Hierauf tritt die Tochter selbst auf; sie singt Lieder, wie Ophelia, und ist dabei von einem Bruder begleitet, den wir jetzt erst kennen lernen, und der ihren Phantasien durch entsprechende Antworten stets Recht giebt. Zwischen diese Reden sind einige Aeusserungen des Kummers von dem Vater und der Theilnahme von den Freunden eingemischt. Die Scene schliesst mit einem Gesang der Tochter, worauf die Bühne verändert zu denken ist; denn nun tritt Emilia auf. Sie bringt zwei Gemälde mit; es sind, wie wir bald

erfahren, die Bildnisse von Arcites und Palämon. (Ob sie die Grösse von Standbildern haben oder nur Miniaturen sind, ist aus der Bühnen weisung nicht zu ersehen.) An diesen Gemälden mustert die Prin zessin die Schönheit der beiden Jünglinge mit gründlicher Kenner schaft. Da sie beide durch eigenthümliche Vorzüge männlicher Schönheit ausgezeichnet findet, fällt ihr die Beantwortung der Frage, welchem sie den Sieg wünschen solle, unendlich schwer; und als sie mit ziemlich unzweideutigen Worten ausspricht, dass sie am liebsten beide besitzen möchte, wird sie von der Nachricht über die Ankunft der beiden Prinzen überrascht. Bald darauf versammelt sich der fürstliche Hofstaat in demselben Gemache. Theseus bestätigt die Nachricht von der Ankunft der edlen Vettern und ist begierig ein Bild von den Rittern ihres Gefolges zu erhalten. Pirithous hat sie gesehen, doch bringt ein herbeieilender Bote noch genauere Kunde von ihrem schönen Aussehen. Wir vernehmen nun aus beider Munde ein erschöpfendes Lob über die schöne, männliche und kriegerische Erscheinung, in der jeder Einzelne glänzt. Theseus ist um so mehr gespannt, sie selbst zu sehen und verlässt mit Hippolyta, Emilia, Pirithous und dem übrigen Gefolge die Bühne Hierauf sehen wir den Schliesser mit dem Freiwerber seiner Tochter wiederum erscheinen. Ein Arzt, der sie begleitet, spricht ein nur schwache Hoffnung für die Herstellung der geisteskranken Toch ter aus. Als aber diese sich selbst wieder gezeigt und zwische mannichfachen Irrereden und abgebrochenen Liedern wiederholt Pa lämon's Namen genannt hat, findet sich der Arzt zu der Ueberzeu gung berechtigt, dass ihre Heilung möglich sei, wenn man ihrer Irrwahn schmeichle. Er giebt dazu eine ausführliche Anweisung nach welcher der Freiwerber Gestalt und Wesen des Palämon an nehmen solle; dann werde sich, wie er versichert, die Krank heit bewältigen lassen. Mit dieser Hoffnung wird der 4. Akt ge schlossen.

Nun sehen wir im letzten Akte Theseus, Hippolyta und Pir thous von zahlreichem Gefolge umgeben. Sie erwarten den Aufzu Palämon's und Arcites' mit ihren Rittern. Als diese erscheine werden sie von dem Fürsten feierlich angeredet und bald allein ge lassen. Jetzt wechseln die edlen Vettern zum letzten Male Aus drücke der innigsten verwandtschaftlichen Freundschaft unter ein ander, was jedoch nicht hindert, dass Jeder wünscht den Ander baldigst umzubringen. Palämon verlässt die Bühne, worauf Arcite mit seinen Rittern alleinbleibend, den Kriegsgott Mars in eine Rede voll des höchsten Schwunges anruft; an einem bereitstehende

Altar wird eine religiöse Feier verrichtet und bedeutungsvolle Zeichen lassen hoffen, dass die Gunst des angeflehten Gottes gewonnen sei. Als sie mit solchem Troste die Bühne verlassen haben, nimmt dieselbe Palämon mit seinem Kriegsgefolge ein. Er richtet mit nicht geringerer Begeisterung als sein Vetter, seine Worte und Gebete an die Göttin Venus, sieht ebenfalls Zeichen der gewissen Erhörung, und begiebt sich nach dem Kampfplatz. Nun folgt Emilia in der Reihe der Hülfeflehenden. Sie ist auf das Feierlichste geschmückt und von einem reichen Gefolge umgeben. Ihre Verehrung und ihr Flehen gilt der jungfräulichen Göttin Diana. Der wesentlichste Inhalt derselben ist die Bitte, demjenigen Kämpfer den Sieg zu verleihen, der die heisseste Liebe zu ihr trage; denn sie fühlt sich unfähig unter den mit gleicher Bewunderung betrachteten eine Wahl zu treffen. Auch hier bleiben die wunderbaren Zeichen der gewährten Gunst nicht aus, aber sie sind zu geheimnissvoll, um eine bestimmte Auslegung zu gestatten. Doch verlässt die Bittende mit Trost und Hoffnung die Bühne. In der nächsten Scene befragt der Arzt den Freiwerber, ob er seinen Rath befolgt habe. Dieser, in die Tracht Palämon's gekleidet, antwortet befriedigend; der Schliesser mit seiner Tochter und einem Dienstmädchen treten hinzu und wir sehen nun die Täuschung, welche im vorigen Akt beredet war, vor unseren Augen ausgeführt. Der Erfolg lässt nicht lange auf sich warten; denn wiewohl die Geisteskranke noch manche verworrene Reden hören lässt, tritt dennoch eine allmälige Beruhigung ein, so dass am Ende der Unterredung die Hoffnung der Wiederherstellung immer mehr Boden gewinnt. Hiermit nimmt diese Familie Abschied von uns. Im Palaste des Theseus ist dieser und mit ihm Hippolyta sowie Pirithous im Begriff sich auf den Kampfplatz zu begeben. Emilia dagegen, die ebenfalls anwesend ist, verweigert trotz der dringenden, fast mit gebieterischer Derbheit ausgesprochenen Aufforderungen Hippolyta's und Theseus' beim Kampfe gegenwärtig zu sein und wird schliesslich allein gelassen. In ihrem Herzen erneuern sich nun die wechselnden Gefühle, welche sich bald dem Einen, bald dem Andern der Kämpfer mit Verlangen zuwenden. Unterdessen hört man von dem Platze der Entscheidung die Hörner erschallen, welche zum Zweikampf aufrufen; bald darauf tritt ein Diener auf und verkündet, dass Palämon Sieger sei; unmittelbar darauf eilt ein zweiter herbei, der diese Nachricht für einen falschen Lärm erklärt und berichtet: das Glück des Kampfes habe sich gewendet und Arcites werde als Sieger gekrönt. Ohne Verzug wird dieser von Theseus eingeführt und während Hippolyta und Pirithous mit an-

derem Gefolge gegenwärtig, vereinigt der Fürst die Hände Emilia's und Arcites' unter anerkennenden Redensarten zum Preise des Siegers sowohl als des Ueberwundenen. Emilia unterwirft sich, ohne innere Befriedigung dem Willen der Götter. So schliesst diese Scene, nach welcher nichts übrig bleibt, als Palämon mit seinen begleitenden Rittern dem Tode zu übergeben. Auf wahrscheinlich verwandelter Bühne sieht man sie, gebunden, zum letzten Gange bereit; der bekannte Schliesser und ein Nachrichter sind an ihrer Seite. Die jungen Helden halten höchst tapfere Reden, um sich über ihr Ungemach zu erheben, inzwischen erkennt Palämon seinen früheren Gefangnenwärter. Auf die Frage nach seiner Befreierin erhält er von dem alten Manne die beruhigende Kunde, dass seine Tochter völlig wiederhergestellt und im Begriff sei, sich zu verheirathen. Ueber diese Nachricht erfreut, beschenkt er den Alten mit seiner Börse, um das Heirathsgut der Braut zu vermehren, die Ritter seiner Umgebung folgen diesem edeln Beispiele und der beglückte Vater dankt mit wenigen Worten. Nun ist Alles zur Hinrichtung bereit und schon legt Palämon, der seinen Gefährten im Tode vorausgehen will, das Haupt auf den Block, als ein Bote athemlos hereinstürzt, um Halt zu gebieten. Ihm folgt auf dem Fusse Pirithous in gleicher Hast, indem er dem erstaunten Palämon ankündigt, dass sein Leben gerettet sei. Trotz der brennenden Neugierde, die Jeden und besonders Palämon nach der Erklärung dieses Räthsels drängen muss, erzählt Pirithous mit grosser Umständlichkeit und ohne die Frage unberührt zu lassen, ob es nicht verhängnissvoll sei ein ganz schwarzes Ross zu reiten, dass Arcites beim Hereinreiten in die Stadt sich mit dem Pferde überschlagen habe und tödtlich verletzt sei. Der Sterbende wird, von Theseus, Hippolyta und Emilia geleitet, auf einem Armsessel sofort hereingetragen. Nachdem er seinem Vetter Emilien empfohlen und seine Verzeihung erlangt hat, giebt er den Geist auf. Nach kurzer Klage erklärt Theseus die Wunderzeichen der Götter, die erst so widersprechend schienen, für gerechtfertigt, dann fügt er hinzu, der Verstorbene habe Palämon's besseres Recht an Emilia anerkannt, weil dieser sie zuerst gesehen, und somit übergiebt er sie als Braut dem Ueberlebenden.

Ich habe mich bemüht, den Gang dieses Dramas, Scene für Scene, mit möglichster Enthaltung von einer belobenden oder tadelnden Kritik zu berichten. Die Aufgabe würde in grösserer Kürze zu lösen gewesen sein, wäre es mir nicht darum zu thun gewesen, auch aus der Anordnung der Scenen, so gut, wie aus allem Andern

n zu lassen, dass es geradezu undenkbar sei, Shakespeare
Abfassung dieses Dramas irgend einen Antheil zuzuschreiben.
t, selbst in seinen frühesten Werken, hat er einen so maass-
ecklosen Gebrauch von der Freiheit im Wechsel der Scene
t. Selbst da, wo die Handlung oft und nach kurzen Reden
em nach dem andern Orte überspringt, wie z. B. im 1. Akt
ufmanns von Venedig, oder im letzten Akt von Macbeth, ist
e von allem dramatischen Geschick entblösste Willkühr zu
en, wie hier, wo in einer ununterbrochenen Reihenfolge die-
Scenen wechseln, in denen einmal die beiden Vettern und
es Schliessers Tochter auftreten. Eine andere Schwäche die-
amas sind die häufigen Monologe. Die in jeder Hinsicht
liche oder verunglückte Schliesserstochter redet, so lange
h nicht völlig toll ist, nur ein Mal in einem Wechselgespräch,
ber erfahren wir Alles, was sie erlebt oder empfindet nur aus
espräch en; Shakespeare dagegen macht vom Monologe stets
o sparsamen und umsichtigen Gebrauch, dass wir in jedem
estimmt fühlen, das, was wir von einer einzelnen Person gegen
lbst aussprechen hören, könne in einem Wechselgespräche
äussert werden. Von dieser Art sind die Monologe Macbeth's,
s und Richards III. Wenn ich nicht irre, sind dies diejenigen
in denen die meisten Selbstgespräche vorkommen. Der
davon erklärt sich von selbst, weil es sich in denselben
elenzustände und Regungen handelt, die nur in der Ein-
betrachtet und besprochen werden dürfen. Wie nun die-
sbrauch des Monologs der dramatischen Wirkung im höch-
ade schaden muss, so zeigt dieses Machwerk im Allgemeinen,
essen Verfasser eine ungewöhnlich geringe Befähigung für
amatische zu Gebote gestanden haben müsse. Bessere Ken-
ich haben in der Verschiedenheit der einzelnen Scenen,
dieser Hinsicht, die Bestätigung der Meinung finden wollen,
ehrere Arbeiter an demselben betheiligt gewesen seien. Was
ie Gründe der Wahrscheinlichkeit für diese Annahme von
ight angeführt wird, scheint vollkommen zutreffend. Doch
in so weit ausser meinem Plane, auf diese Frage mich ein-
n, als aus ihrer Beantwortung nimmermehr die nur annähernde
hung hervorgehen könnte, dass einer dieser Mitarbeiter Shake-
gewesen sein könne. Denn zugegeben auch, dass einzelne
namentlich zwischen den Vettern, eine bessere dramatische
ung haben, als andere, so ist immer nicht das Geschick in
en zu erkennen, womit Shakespeare den Dialog oder ein

ausgedehnteres Wechselgespräch zu behandeln wusste. Seine Scenen sind in der Regel von der Art, dass der Zweck, dem sie dienen sollen, am Ende derselben vollständig erreicht ist. Handelt es sich um eine Situation, welche dargestellt werden soll, um eine Begebenheit oder Handlung, welche auszuführen ist, um den Zusammenstoss verschiedener Meinungen, die ausgeglichen werden oder zu einer neuen Begebenheit führen sollen, so ist dieses Ziel am Ende der Scene stets so vollkommen erreicht, dass sich der Schluss derselben gewissermaassen von selbst versteht; oder es tritt im umgekehrten Falle, durch einen Zwischenfall, der natürlichste Schluss oder Uebergang ein, wogegen in diesem Stücke sich viele Scenen finden, die entweder über das Maass ihres Zieles ausgedehnt sind, oder bei ihrem Schluss eben so gut noch fortgesetzt werden könnten. Dazu kommt, dass die Reden der einzelnen Personen oft, ja fast in der Regel, nicht den Ton des dramatischen Vortrags haben. Was dem Drama an lyrischen Elementen beigemischt werden darf, wusste Shakespeare mit grossem Takt zu unterscheiden und, wo es geschehen durfte, mit unendlicher Kunst dem dramatischen zu verbinden. In dem gegenwärtigen Drama sind solche Einmischungen zwar nicht vorherrschend, wo sie aber angebracht sind, schliessen sie sich nicht dramatisch an. Häufiger fällt der Ton desselben in das Epische; dies ist aber nicht, wie es bei Shakespeare, namentlich in seinen historischen Stücken, der Fall zu sein pflegt, als ein nothwendiger Theil des Ganzen zu betrachten; sondern es erhebt sich meistentheils zu einer Rhetorik, welche an Aehnliches in den weit späteren, sogenannten klassischen Stücken der Franzosen erinnert. Ja, man kann sagen, es begnügt sich oft mehr mit künstlichen Phrasen, als dass es nach Reichthum von Gedanken strebte. Einen stärkeren Abfall von dem, was man mit Recht Shakespearisch nennen darf, kann es kaum geben; da in seinen Dichtungen durchgehends der Reichthum der Gedanken die Redensarten beherrscht, ja zuweilen sogar die Form und Ordnung der Rede der Fülle der Gedanken unterliegt, wie dies in Macbeth, Othello, Coriolan, Timon von Athen der Fall ist, wenn der Schwung der Leidenschaft oder die Spannung der Seele ihren höchsten Grad erreicht hat. Ein nicht geringerer Vorwurf liegt bei diesem Stücke in der unglaublichen Mattigkeit der Charakterschilderung. Theseus, den wir doch sonst als den edelsten und glänzendsten Helden zu sehn gewohnt sind, fügt sich mehr als ein Mal den Bitten und Vorstellungen Hippolyta's, Emilia's und Pirithous. In der ersten Scene, wo die flehenden Königinnen vor ihm erscheinen, war es sicher mehr sei-

nem ritterlichen Heldensinne angemessen, als den Gesinnungen Hippolyta's, dass die zugesagte Hülfe sofort gewährt und die Hochzeitfeier verschoben wurde. Schlimmer steht es im III. Akte, wo er nicht mit Unrecht geschworen hatte, dass Palämon und Arcites sterben sollten, weil sie den Frieden gebrochen hatten, unter welchen sein Jagdgehege gleich jedem fürstlichen Hofe gelegt war. Er wiederholt diesen Schwur mehr als einmal und dennoch lässt er sich von Hippolyta's und Emilia's Bitten zu einem andern Urtheilsspruch erweichen. Ja der Verfasser hat nicht einmal gefühlt, welche Ungereimtheit er Emilien aussprechen lässt, indem sie sagt, sein Schwur zum Verderben der Vettern könne nicht bestehen, da er früher ihr zugeschworen habe, Alles, was sie ziemlicher Weise bitten und er zugestehen könne, unweigerlich zu gewähren. Hätte Shakespeare den Charakter des Theseus wohl jemals so schlaff darstellen können? Hippolyta und Pirithous gewinnen überhaupt keine recht persönliche Gestaltung. Emilia ist, um es kurz auszudrücken, ein widerwärtiges Frauenzimmer. Es ist denkbar dass sich der Kopf, aus dem diese Schöpfung hervorgegangen ist, mit dem unreifen Gedanken getragen habe, als sei sie nur der Freundschaft für Geschöpfe ihres Geschlechtes, nicht aber der Liebe fähig. Dahin müssen wir mindestens ihre Unterredung mit Hippolyta im I. Akt und die Geschichte ihrer Jugendfreundschaft mit Flavina erklären. Solch ein Herz hätte, wenn die Zeichnung durchgeführt werden sollte, über die Art, wie die edeln Vettern sich ungefragt ihrer Liebe widmen und darüber in mörderische Wuth gerathen, erschrecken, und als dann Theseus, um ihren unbegreiflichen Bitten für diese seltsamen Liebhaber nachzugeben, fast willkührlich über ihre Hand verfügt, hätte sie sich empört fühlen müssen. Aber das Mitleid, wird man einwerfen, muss doch in einem weiblichen Herzen sein Recht haben. Wollte man das auch zugeben, so wird man dennoch eingestehen müssen, dass dieses Mitleid eine sehr sinnliche Gestalt annimmt, als sie im vierten Akt vor den Gemälden der beiden Vettern von keinem andern Reize redet, als der die Sinnlichkeit rühren kann. Ihr Selbstgespräch streift in dieser Hinsicht fast an das Anstössige. Doch wir könnten im Allgemeinen fragen, ob eine Gemüthsstimmung der Art, wie der schwache Verfasser sie vielleicht hat schildern wollen, ein Herz, das der Geschlechtsliebe entschieden unfähig ist, überhaupt in einer romantischen Dichtung in den ersten Vordergrund gestellt werden dürfe? Gewiss ist es, dass der Gegenstand, der hier so viel Leidenschaft erregt, der Opfer, welche um ihn gebracht werden, nicht werth ist. Von dem völlig verfehlten

Bilde der Schliesserstochter möchte ich fast nicht sprechen, da die Abgeschmacktheit dieser Dichtung von Allem, was wir gewohnt sind, bei Shakespeare zu sehen, zu fühlen und zu denken soweit abliegt, dass nur der Gedanke, als habe dieser edle und reine Geist mit diesem Gebilde etwas zu schaffen, bis zum Widerwillen abstossend ist. Wie hat es Shakespeare verstanden mit dem Ergreifenden und innig Rührenden schonend umzugehen, mit welchem feinen Takte wusste er das Erschütterndste nur bis zu der Linie zu führen, wo unsere Empfindungen in Trauer, Mitleid und Rührung auf's Höchste gespannt sind; desshalb können wir so tief und schmerzlich einschneidende Anschauungen, wie den alten Lear über Cordelia's Leiche, Ophelia's Wahnsinn, der Lady Macbeth Nachtwandeln nie wieder vergessen. Unsere Phantasie ist mit meisterhafter Kühnheit und Sicherheit genau auf den Punkt geführt, wo sich das Bild vor ihr abrundet und in demselben Moment schreitet es vorüber, ohne uns Zeit zu lassen eine Frage oder einen Zweifel aufzustellen. Wie aber ist hier die schwache Zeichnung bis in das Einzelne, ja fast bis zum Burlesken ausgeführt; und nun diese Heilung! Wenn wir sie abgeschmackt nennen, so ist kaum noch genug gesagt. Die beiden Vettern sind nicht ohne Absicht bis zu letzt unerwähnt geblieben; denn ist angeführt, dass gerade die Hauptpersonen unendlich schwach gezeichnet sind, so knüpft sich an diese Betrachtung ausserdem noch Alles, was über das Gemälde im Ganzen, über die Motive der Gemüthsstimmungen, die Verknüpfung der Begebenheiten und endlich über die Frage sich sagen lässt, ob der Stoff, wie er hier bearbeitet ist, zu einem Drama sich gestalten könne. Man wird bei genauerer Betrachtung der ersten Scene, wo wir den beiden edeln Vettern begegnen, sich kaum des Eindruckes erwehren können, dass beide so ziemlich in demselben Tone reden, Keiner von dem Andern sich durch eine leichte Schattirung unterscheidet. Ch. Knight bemerkt sehr richtig, man könne die Namen vertauschen, ohne dem Gehalt der Rede des Einen oder des Andern wehe zu thun. Wollte man zur Erläuterung anführen, dass dieser Dialog an sich selbst nicht von wesentlicher Bedeutung sei, so würde man damit einen der gegründetsten Vorwürfe gegen den Verfasser berühren. Denn wozu überhaupt die Scene, aus der wir eben nichts weiter erfahren, als dass sich in Theben zwei junge Leute befinden, die mit den dortigen Zuständen unzufrieden, demungeachtet auf die Nachricht, dass der Staat bedroht sei, ihre Dienste demselben zu weihen bereit sind. Gehen wir nun in der Betrachtung weiter, so mag man durch die Reden des Theseus nach der Schlacht eine günstige Mei-

ung für die Tapferkeit der edlen Vettern gewinnen, auch kann eselbe durch die Mittheilungen aus dem Munde der Schliesserstochr erhöht werden. Wenn wir sie aber selbst sehen, so muss es uffallen, dass bei aller Verehrung des jugendlichen Muthes, mit em sie sich gegenseitig trösten, ihre Reden den Mittheilungen der chliesserstochter nicht entsprechen. Denn von ihr hörten wir, dass ie von nichts weniger sprächen, als von den Leiden ihrer Haft und loch ist die Art, wie sie sich über dieselben trösten wollen, der egenstand ihres Gesprächs. Was soll man aber denken von dem gewaltsamen Absprung der zärtlichsten Neigung zum bittersten Hass? Man wird vielleicht die Verzauberung der Liebe anführen. Auch Shakespeare, wird man vielleicht sagen, stellt uns die wunerbarste Wirkung dieser urplötzlich aufflammenden Leidenschaft lar. Sie berührt Romeo, als er Julien erblickt, und diese beim Anblick Romeo's wie ein niederfallender Blitzstrahl und wir sehen den schwermüthigen Träumer, der noch eben erst für die spröde Rosalinde seufzte, vollständig verwandelt. Wie kommt es denn aber, möchte ich fragen, dass dem Zauber dieser Dichtung Shakespeare's noch Niemand hat widerstehen können? Wer wäre es, der hier eine Frage, einen Zweifel aussprechen könnte? Es mag sein, dass kalte oder zerstreute Zuschauer dieses wunderbaren Dramas über die urplötzliche Wendung im Schicksal beider Liebenden Bedenken gehabt haben. Das Schicksal selbst hat aber wohl kaum Einer mit Zweifel und gewiss Niemand ohne Theilnahme und Mitleid betrachtet. Und sollte man für die beiden Vettern etwas Aehnliches fühlen können, wenn sie, nachdem kaum die Betheurungen ihrer gegenseitigen Neigung, ja die Versicherung, dass sie bis über das Grab lauern solle, an den Kerkerwänden verhallt sind, sich mit der ussersten Wuth der Eifersucht anfallen? Nicht dass ein solcher Umsturz des Herzens absolut undenkbar sein sollte; (wer möchte alle Geheimnisse desselben erschöpfen?) aber wer ihn schildern will, muss ihn selbst glauben oder innerlich erlebt haben, um die Töne n der Gewalt zu haben, in welchen der Uebergang jener Harmonie zu dieser Dissonanz sich darstellen kann. Und versöhnt uns etwa lie folgende Darstellung des eifersüchtig leidenschaftlichen Gegensatzes der Vettern mit diesem ersten Mangel? Wenn ich das Drama nicht zu hart beurtheile, so ist in dem ganzen Verlauf desselben nicht eine Spur der maasslosen Schwärmerei in der Liebe, wodurch ein so gewaltsamer Absprung von freundschaftlicher Neigung zu feindlichem Hass nur annähernd erklärt würde. Der begünstigte Arcites, der durch den gewonnenen Preis im Ringerkampfe in

Emilia's Nähe gekommen ist, lässt allerdings einige Worte übe ihre Schönheit fallen, gleich darauf aber spricht er mit kindische Eitelkeit von den Pferden, die sie ihm verehrt habe und rühmt sich den Vorzug vor Palämon zu haben. Ob er etwas gethan, um ihre Gunst zu gewinnen, ob er von Empfindungen einer wahren echten Neigung belebt und erhoben werde, davon hören und sehen wir nichts. Nur ein Zug ist es, durch den er sich einen kurzen Moment von Palämon unterscheidet. Während dieser nur blutigen Grimm und die heftigste Leidenschaft äussert, findet er einige Worte versöhnender Milde. Möglich, dass man es ihm hoch anrechnen möchte, sich nicht des Vortheils gegen seinen Vetter zu bedienen, da dieser, unbewaffnet und mit Ketten beladen, leicht zu beseitigen sein würde. Er ist von einem so niederträchtigen Gelüste sogar weit genug entfernt, um mit ausgesuchter Sorgfalt erst für die Stärkung des im Gefängniss Ermatteten zu sorgen, dann mit eigener Hand Waffen herbeizuschaffen — von denen er sogar einige aus Theseus' Rüstkammer entwendet hat — und dem Gegner zu dem Zweikampfe, den er leicht hätte vermeiden können, selbst die Rüstung anzulegen. Sollten wir aber an diesem abenteuerlichen Zuge ritterlicher Gesinnung den Antheil nehmen, den er unleugbar beansprucht, so müsste uns das Verständniss des ganzen Verhältnisses näher gerückt sein, mit andern Worten wir müssten uns in der Stimmung befinden, um den wunderbaren Wellenschlag, der nach des Verfassers Meinung oder Absicht in den Gemüthern der Hauptpersonen Statt finden soll, vollständig nachzufühlen. Das eben ist das grösste und tiefste Geheimniss der Dichtungen Shakespeare's, dass wir bei unbefangener Betrachtung derselben in und mit ihnen leben. Gleichviel, ob unser geistiges Vermögen hinreicht sie richtig zu erfassen oder ihre ganze Tiefe zu ergründen, wir leiden mit dem Bedrängten, wir schwärmen mit dem Liebenden, ja wir können uns in die seltsamste Verstimmung, in die wunderlichsten Widersprüche des Gemüthes versetzen, und was uns unter andern Umständen räthselhaft, fast unmöglich scheinen würde, begrüssen wir als etwas Bekanntes oder mindestens Natürliches. Ich finde kein anderes Wort des Ausdrucks für diese magische Wirkung auf unser Gemüth, als den der ausgedehntesten Herrschaft Shakespeare's über diejenige Stimmung, in welcher allein seine Gedichte genossen werden sollen. Vielleicht ist es deutlicher, wenn wir uns versinnlichen, dass in jeder seiner Dichtungen ein besonderer Ton durchklingt und dass dieser, da er für den Gegenstand, der eben zu behandeln ist, ausschliesslich passend ist, mit eben so unwiderstehlicher Gewalt von unserem geisti-

im Ohre Besitz nimmt, als unser sinnliches Gefühl von einer Spannung oder Erschlaffung der äusseren Atmosphäre erfasst zu werden pflegt. Aber er sorgt auch dafür, dass dieser ausschliessliche Grundton, oder sollen wir sagen, diese specifische Stimmung der Atmosphäre, in welcher das Stück spielen soll, so schnell als möglich beim Beginn der Handlung uns umfängt. Ich möchte dies seine geistige Exposition nennen. Wie fühlen wir nicht in der Eingangsscene seiner Trilogie über Heinrich VI, dass nach einer glorreichen Zeit der englischen Geschichte die verderblichsten Erschütterungen in Partei-Hass und Leidenschaft dem Staate drohen, an dessen Spitze ein unmündiger Herrscher steht. Der ausbrechende Grimm eines herrschsüchtigen und gewaltthätigen Kirchenfürsten gegen den edeln aber schwachen Protektor, die Trauerbotschaft aus Frankreich, Beides an dem Sarge des tapfern Heinrich V vor unsere Augen gestellt, gleicht dem drohenden Wetterleuchten, das einen verheerenden Sturm verkündigt; und haben wir dann in diesem Ungewitter der Bürgerkriege die edelsten Kräfte an begeisterter Vaterlandsliebe, Treue gegen den angestammten Herren, unüberwindlichen Heldensinn von beinahe zwei Geschlechtern erliegen sehen, so führt uns schon beim Beginn des Schlussstücks der gesammten Geschichtstragödie der Monolog Gloster's unwiderstehlich in eine veränderte Atmosphäre. Hier ist es, wo Shakespeare selbst unwillkührlich an diese Metapher erinnert, indem er Richard von Gloster sagen lässt, so ward der Winter unseres Missvergnügens glorreicher Sommer durch die Sonne York's, wenngleich wir nicht einen beglückenden Sommer, sondern das erschütternde Gericht über maasslose Gewaltthaten und Frevel sehen sollen. Doch auch die sanfteren Stimmungen, in denen die Handlungen und Begebenheiten sich bewegen sollen, kündigen sich stets beim Beginn seiner Stücke an. Wie spielt der poetische Leichtsinn und Uebermuth, in dem sich der heilige Drei-Königs-Abend bewegt, und in dem alle Personen dieses Stückes — mit Ausnahme des armen Malvolio — trotz angenommener Würde, Enthaltsamkeit und Ueberlegung spielen, fehlen und gewinnen, sogleich in den ersten Scenen die Hauptrolle; auch von dieser Stimmung sind wir umgeben und befangen, ehe wir uns noch Rechenschaft davon gegeben haben. Wie ganz anders verfährt dagegen der Verfasser der zwei edeln Vettern! Der edle Heldenmuth des zur Vermählung schreitenden Königs, den die trauernden Königswittwen anflehen, und der sich nur auf Bitten seiner Braut und Emiliens hingiebt, spielt, wie wir gesehen haben, nur eine untergeordnete, nicht einmal ganz freie Rolle; ja er stellt sich sogar

sehr zweideutig dar, da seine hohe Bewunderung und lebhafte Theilnahme für die verwundeten Vettern mit ihrer Einkerkerung, mit der ewigen Verbannung des Einen und der erschwerten Haft des Andern in wunderlichem Widerspruch steht. Oder sollten wir vielleicht für die drei Königinnen eine lebhafte Theilnahme empfinden? Beides drängt sich beim Beginn des Stückes mit grossem Aufwand der Sprache so sehr in den Vordergrund, dass wir uns dieser völlig nutzlosen und nachtheiligen Einwirkung auf unsere Stimmung nicht erwehren können. Weit matter ist dagegen die schon berührte Erzählung Emilia's von ihrer Jugendfreundschaft, die doch auf unsere Stimmung ein weit höheres Gewicht legen sollte; und wäre die erste Unterredung der Vettern dazu bestimmt uns eine Theilnahme für sie einzuflössen, so könnte sie nicht unzweckmässiger abgefasst sein. So ist denn schon von Anfang an Alles geschehen, um unser Auge und Ohr für das Abenteuerlich-Wunderbare, was uns vorgeführt werden soll, unvorbereitet zu lassen, ja fast zu verschliessen und was uns im Verlaufe der Handlung vorgeführt wird, wäre, selbst bei besserer Bearbeitung, nicht annehmlich und fasslich. Wenn ich aber oben sagte, dass selbst bei aufsteigenden Bedenken gegen die Raschheit des Umsturzes in Romeo's Gemüth das Schicksal der beiden Liebenden niemals der Theilnahme entbehren werde, so muss hier noch endlich hinzugefügt werden, dass wir in den Begebenheiten des gegenwärtigen Dramas ein überwältigendes Schicksal gar nicht erkennen können. Der Begriff dieses so oft gemissbrauchten Wortes wird sich kaum mit wenigen Worten erschöpfen lassen. Im Hinblick auf das Drama verlangen wir unter diesem Ausdrucke eine Verwickelung, in welcher Handlungen einzelner Personen mit äusseren Begebenheiten dergestalt in einen Endpunkt zusammenfallen, dass bei dem Erreichen oder Verfehlen des erstrebten Zieles kaum zu entscheiden ist, ob die Lösung als Wirkung der menschlichen Handlungen oder der äusseren Begebenheiten zu betrachten sei. Es darf nicht befremden, dass in dieser Erklärung die Erfordernisse des Schicksals im Lustspiel mit denen des Tragischen zusammengefasst sind. Denn nach meiner innigen Ueberzeugung müssen beide Gattungen, wenn sie einen poetischen Werth haben sollen, in dieser Beziehung dieselben Erfordernisse erfüllen. Der Grund davon liegt vor Augen, sobald wir den allgemein gültigen Satz anerkennen, dass uns die Bühne der Spiegel des Lebens sein soll. Gleichviel ob wir dasselbe in der weitesten Ausdehnung der Geschichte oder in der engsten Begrenzung der Zeit betrachten, so werden wir bei unbefangenem Urtheil stets die Gegensätze von

Freiheit und Gebundenheit des Willens, von Verdienst und Glück, von Schuld und Verhängniss so sehr in einander verwickelt finden, dass die gleiche Vertheilung des Rechtes nach der einen oder anderen Seite uns oft fast unmöglich fällt. Ja, könnten wir die Stimmungen und Ereignisse, welche der Ausführung eines erschütternden Verbrechens im Leben des Gefallenen vorausgegangen sind, stets in ihrem ganzen Zusammenhang erkennen, so würden wir in der Regel ungewiss sein, ob wir den Urheber als einen Verworfenen verabscheuen, oder als einen Unglücklichen beklagen sollen. Doch bedarf es kaum des Hinweises auf dieses äusserste Ende einer erschütternden Verwirrung jener Gegensätze, um uns immer wieder von Neuem zu der Wahrnehmung zu führen, dass alle menschliche Thätigkeit in der Ausdehnung und Dauer ihrer Erfolge der Gewalt der Begebenheiten untergeordnet ist, und demungeachtet immer wieder von Neuem angeregt werden muss, sich dieser zu bemächtigen und sie zu beherrschen. Um viele Stufen der Gliederung dieser Betrachtung zu überspringen, können wir schon aus dieser Wahrnehmung die allgemeine Gebundenheit des Menschen im Endlichen und seinen unabweislichen Drang nach dem Unendlichen erkennen. Dass wir dieser Anordnung der ewigen Weltregierung, bald ahnend und empfindend, bald anschauend und betrachtend im menschlichen Leben immer wieder begegnen, ist der im tiefsten Grunde der menschlichen Seele ruhende Schlüssel, um uns das Verständniss für das immer wiederkehrende Bedürfniss nach derjenigen Erschütterung und Erhebung zu erschliessen, welche uns die Anschauung einer tragischen Schicksalsverwickelung ausschliesslich zuführen kann. Mit anderen Worten, gleichwie wir selbst in diesem Gegensatze leben und athmen, so liegt in uns, sei es bewusst oder unbewusst, auch das unabweisliche Bedürfniss, den Kampf, der aus ihm hervorgeht, von allen Seiten zu betrachten und diese Forderung ist es, woraus die ersten Tragödien der Alten so gut, wie die der neuesten Zeiten als eine poetische Nothwendigkeit entstehen mussten. Denn, wiewohl der modernen Tragödie in religiöser Beziehung eine andere Anschauung der geheimnissvollen Lösung des räthselhaften Gegensatzes von Freiheit und Gebundenheit zu Grunde liegen muss, als der antiken, ist dennoch der Blick noch immer auf diesen höchsten Gipfelpunkt des umfassenden Geheimnisses gerichtet. Wie bei den Griechen eine unvermeidliche Nothwendigkeit die Grenze bezeichnete, an welcher jedes menschliche Streben, ja selbst der Wille der Götter sich brechen musste, so steht auch bei uns eine unerschütterliche Weltordnung am letzten Ende der geheimnissvollen

Wechselwirkung zwischen menschlichem Handeln und äusseren Begebenheiten. Nur dass es uns vergönnt ist daran zu glauben, dass diese unerschütterliche Weltordnung auf Gesetzen ruht, denen wir uns, wenn auch nur annähernd, anschliessen können, woraus dem eine weit grössere Ausdehnung unserer gehemmten Seelenthätigkeit in Gemüthsbewegungen, Empfindungen und Vorstellungen und mithin eine grössere Freiheit folgt. Es war deshalb schon aus diesem Grunde geboten, dass sich die Erscheinungen, welche uns die moderne Tragödie vorzuführen hat, in weit grösserer Mannichfaltigkeit darstellen mussten; um wie viel mehr musste dies nothwendig werden, bei der gänzlichen Verschiedenheit der Sitten, Gewohnheiten und Gebräuche! Wiewohl dadurch eine ganz andere Form bedingt wurde, ist dennoch die Verschiedenheit der modernen von der klassischen Tragödie in ihrem innersten Wesen mehr scheinbar als wirklich. Denn so wenig die Menschen sich in Bezug auf die Quellen, aus denen ihre Leidenschaften fliessen, wesentlich verändern können, eben so wenig kann sich der Einfluss derselben auf die Verwickelungen ihrer Schicksale dem Wesen nach völlig umgestalten. Nur von dem Standpunkte dieser Betrachtungen aus ist es mir möglich, mir die Frage zu beantworten, was von einem Drama gefordert werden müsse, um es poetisch nennen zu dürfen. Noch heute, wie vor zwei tausend Jahren, kann diese Forderung nur befriedigt werden durch die Darstellung einer Begebenheit, in welcher sich der ewige Kampf des Menschlichen mit dem Göttlichen wiederspiegelt. Nicht das menschliche Sinnen und Treiben, und wäre die Intrigue noch so fein und scharfsinnig gesponnen, noch so grossartig ausgeführt, nicht das Wirken eines blinden Zufalls, und trete derselbe noch so schlagend und überraschend auf, gestaltete sich derselbe noch so mannichfaltig und abenteuerlich, kann die Erschütterung und Erhebung erzeugen, welche wir von einem poetischen Drama verlangen. Dass Shakespeare diese Anforderungen in der ausgedehntesten und mannichfaltigsten Weise gefasst und zu befriedigen gewusst hat, ist der wesentlichste Vorzug, der ihn über alle neueren dramatischen Dichter erhebt, zugleich aber auch seine Dichtungen mit denen der besten griechischen Zeit auf eine Linie stellt. Was ich hier nur schwach anzudeuten vermochte, ist von Herder vor fast hundert Jahren mit tiefer Einsicht in das innere Wesen der alten Tragödie entschieden ausgesprochen und nachgewiesen worden. Es ist nur zu beklagen, dass die Bedeutung der dort ausgeführten Meinung, Shakespeare dürfe mit vollem Rechte Sophokles an die Seite gestellt werden, noch so wenig gefasst worden ist, dass man trotz aller

Verehrung und Anpreisung desselben in der Allgemeinheit noch immer gewohnt ist, bei der Beurtheilung und Erklärung seiner Werke den innersten Kern ihrer Vorzüglichkeit und Erhabenheit am Wenigsten zu berücksichtigen. Dass diese Verblendung von der falschen Art, in welcher bei der Wiederbelebung des Andenkens an Shakespeare, seit dem Beginne des vorigen Jahrhunderts, seine Werke von den Gelehrten damaliger Zeit beurtheilt worden sind, gewissermaassen seinen Ursprung herleite und immer wieder neue Nahrung erhalten habe, dürfte kaum überraschen. Verwunderlicher scheint es aber, dass schon im Jahre 1634, also nur 18 Jahre nach seinem Tode, wo doch noch Zeugen des bewundernden Beifalls, den er bei Lebzeiten genossen hat, übrig gewesen sein müssen, ein solches Stück, wie „die zwei edeln Vettern," ihm, sei es auch nur theilweise, zugeschrieben werden konnte. Denn alle schon gerügten Schwächen verschwinden gegen den Hauptvorwurf, dass ihm seinem Gehalte nach alle Erfordernisse für ein poetisches Drama abgehen. Nirgends die innere Nothwendigkeit, dass im Conflikt der Leidenschaften mit den Begebenheiten der Verlauf sich in der gegebenen Weise gestalten müsse; und dieser Vorwurf ist vom Anfang der launenhaft willkührlichen Verwickelung der Umstände bis zum Ende des Ganzen zutreffend. Am Schlusse aber tritt derselbe in der fast abstossenden Lösung am Schroffsten zu Tage. Denn nicht genug, dass der willkührlich erfasste Gedanke beider Vettern, die schöne Hülle Emiliens — von mehr ist überhaupt nicht die Rede — lieben und deshalb sich gegenseitig hassen zu müssen, eben so willkührlich jeden Augenblick wieder aufgegeben werden konnte, so wird unser Gefühl am Schlusse noch dadurch am Bittersten verletzt, ein ebenso überraschendes als unbefriedigendes Ende durch einen plumpen Zufall herbeigeführt zu sehen. Mehr ist es nicht, wenn der Sieger Arcites durch einen Sturz mit dem Pferde aus dem Wege geräumt wird, um seinem Nebenbuhler Platz zu machen. Solche willkührliche Schicksalsdichtung konnte freilich auch durch eine akademische Ausbildung der Sprache nicht schmackhaft gemacht werden. An dieser fehlt es in den Reden nicht; namentlich ist im letzten Akte Manches in den verschiedenen Anreden an die Götter, was auf einer andern Stelle Anerkennung verdienen könnte. Der gelehrte und für Shakespeare's Erhabenheit begeisterte Ch. Knight findet sich durch diese und andere Reden veranlasst, eine Mitwirkung des für klassische Bildung bekannten Chapman zu vermuthen. Er war ein Zeitgenosse von Shakespeare und Fletcher und wurde besonders wegen seiner Uebertragung des Homer gerühmt. Ich vermag

Ch. Knight in diesen Untersuchungen nicht zu folgen; dagegen halte ich es für weit wichtiger, aus dieser Ausschmückung des gegenwärtigen Stückes mit einem übelangebrachten akademischen Prunke von Neuem einen Fingerzeig zu entnehmen, wie müssig und — fast möchte man sagen — sinnlos alle Betrachtungen, Klagen und Vorwürfe in Bezug auf Shakespeare's Mangel an klassischer Bildung und feinem Geschmack sind. Wir könnten fragen, was hilft dem Manne, der diese Theile der „zwei edeln Vettern" schrieb, die unleugbare Kenntniss klassischer Muster in ihrer äusseren Erscheinung? Denn tiefer ist seine Einsicht nicht eingedrungen, da er im umgekehrten Falle hätte fühlen müssen, dass sein Dichten dem inneren Sinn und Gehalt klassischer Poesie völlig entgegengesetzt ist. Doch wozu die weitere Aufzählung aller Mängel dieses Stückes? Wer sollte nicht, selbst bei mangelhafter Kenntniss Shakespeare's fühlen, dass sein Wissen, Vermögen und Dichten — selbst wenn die Fabel wahr wäre, dass ihm alle klassische Bildung abgegangen sei — weit höher, mächtiger und echter war, als dass ihm nur der entfernteste Antheil an diesem Machwerk zugeschrieben werden könnte.

Nur zwei Worte noch über die Quelle, welcher der Inhalt dieses Dramas entnommen ist. Wiewohl demselben schon zwei ältere Stücke desselben Inhalts vorausgegangen sein sollen, ist es dennoch unzweifelhaft, dass der Verfasser des gegenwärtigen aus der ursprünglichen Quelle, aus Chaucer's Erzählung unter dem Titel *Knights tale* geschöpft habe. So breit und mangelhaft dieses kleine Epos Chaucer's ist, so mangelt doch nicht jeder poetische Werth; wogegen schon die Bruchstücke, welche uns Ch. Knight aus demselben mitgetheilt hat, genügen, um uns die Ueberzeugung zu geben, dass der Urheber dieses Dramas kein Gefühl für die poetischen Züge desselben gehabt hat. So ist unter Anderm die Scene, wo Palämon zuerst von Emilia's Schönheit ergriffen wird und Arcites erst auf Veranlassung seines Vetters die Schöne bemerkt, von weit höherer dramatischer Wirkung, als irgend etwas in dem ganzen Stücke. Man kann dem leidenschaftlich ergriffenen Palämon gewissermaassen Recht geben, wenn er unter den angegebenen Umständen seinen Freund des Verrathes an der Treue für ihn deshalb beschuldigt, weil er demselben seine Liebe vertraut und dadurch einen Anspruch auf dessen ritterlichen Beistand habe. Wie auch eine solche Anschauung vor dem Richterstuhl der Leidenschaft des Arcites zu beurtheilen sei, so ist diese Motivirung des Umsturzes in den Gemüthern der Vettern jedenfalls besser, als die des Dramas. Warum nahm der Verfasser dieser Scene nicht von Shakespeare

ehre an? Von ihm konnte er lernen, wie bei der Benutzung einer rzählung zu einem Drama diejenigen Stellen, die sich schon dramatisch ausgebildet vorfinden, nicht verschmäht zu werden brauchen. Shakespeare nahm mit tiefer Einsicht aus seinem Holinshed, Plutarch und anderen Quellen Manches wörtlich in seine Tragödien und Historien hinüber, wenn es seinem Zwecke dienen konnte. Dass die unglückliche Schliesserstochter im Chaucer fehlt und nur von dem Urheber des Dramas erfunden worden ist, hat Ch. Knight angemerkt. Ich finde aber in seiner Abhandlung des Umstandes nicht erwähnt, dass auch das Ende, wenngleich das Resultat dasselbe ist, sich bei Chaucer anders gestaltet. Hierbei ist vorauszuschicken, dass der Ton der ganzen Erzählung sehr eigenthümlich ist. Er ist von der Art, dass man nicht leicht entscheiden kann, ob der Dichter ein kleines Epos im strengeren Sinn des Wortes habe geben wollen, oder ob er es gefühlt habe, dass sich der Gegenstand einer so ernsten Darstellungsweise nicht fügen wolle. Jedenfalls ist Manches mit einem Anstrich von Laune und Schalkheit vorgetragen, ein Zug, der fast an die Darstellungsweise des Ariost erinnern könnte, wiewohl man nicht daran denken kann, beide Dichter nebeneinander zu stellen. Es ist unter Anderem auffallend, dass Emilien, mit Ausnahme ihrer Verwendung für die Vettern, nicht der mindeste Antheil an der Handlung zugewiesen ist. Sie lässt bis zu dem Tage der Entscheidung das ihr zugewiesene Schicksal sehr ruhig über sich ergehen. Nur dass sie, wie wir dies auch im Drama gesehen haben, ihre Gebete an die Göttin Diana richtet. Doch ist auch hier eine feinere Andeutung zur Motivirung ihrer Gesinnung, da sie darum bittet unvermählt bleiben zu dürfen und nur dem Befehle der erscheinenden Göttin ihren Willen unterwirft. Ob der Dichter den Mangel von Emilia's bindender Stellung gefühlt hat, mag dahin gestellt sein; doch ist eine kurze Aeusserung auffallend genug, um diese Darstellungsweise nicht für eine Folge von Schwäche zu halten. Als Arcites den Sieg gewonnen hat, wird angedeutet, sie habe ihm ihren Beifall und ihre Gunst zugewendet; „denn, um mit der Menge zu reden, Frauen folgen ja immer der Gunst des Glückes." Voll ähnlich schalkhafter Laune, wie diese Randglosse ist, zeigt sich nach der Anrufung des Mars, der Venus und der Diana durch die beiden Kämpfer und Emilia ein Zwist unter den Göttern über die jedem Einzelnen gegebenen Zusagen. Dabei spielt der alte Saturn als Beherrscher aller unvermutheten Unglücksfälle eine vermittelnde Rolle, indem er der weinenden Venus in treuherzigem Tone seine Hülfe zusagt. Er greift auch in der That beim Ende des Kampfes

auf eine sehr willkührliche Art ein, da er, nachdem Arcites, vom Siege trunken, sich Emilien zuwendet, vor seinem Rosse mit Pluto's Hülfe eine Flamme aus dem Boden schlagen lässt. Das Pferd des Siegers bäumt und überschlägt sich, und so wird des Arcites Ende noch auf dem Kampfplatze selbst veranlasst. Wir wollen nicht versuchen diesen Ausgang poetisch zu rechtfertigen. Jedenfalls verdient er aber bei der unleugbaren Absicht, eine abenteuerlich launenhafte Schickung walten zu lassen, an dieser Stelle einen weit geringeren Tadel als im Drama.

# Die neue englische Text-Kritik des Shakespeare.

Von

**F. A. Leo.**

---

Einen, sowie den obigen, kaum erschöpfbaren Stoff in wenigen Blättern zu behandeln, ist für Den, dem diese Aufgabe gestellt wird, eine um so drückendere, ja, sei mir gestattet es auszusprechen, um so unerfreulichere, je fester die Ueberzeugung in ihm wurzelt, dass in die ihm gezogenen Grenzen sich nur Weniges, nur Skizzenhaftes hineindrängen lassen werde; es können im besten Falle, um mit den preussischen Militair-Reorganisatoren zu sprechen, nur die Cadres gebildet werden; das eigentliche innere Mark, die Kerntruppen fehlen, und der Verfasser muss dem guten Willen seiner Leser dankbar sein, wenn sie bereit sind durch eigene Denk- und Wissens-Zuthat Dasjenige abzurunden, was hier so unfertig, so embryonenhaft hingeworfen ist.

Es wird mir gestattet sein, bei der hier von uns zu behandelnden Frage Vieles als bekannt vorauszusetzen, das zum Ueberdrusse oft des Breitesten berichtet worden, und das, wenn auch lästig zu wiederholen, doch für uns wichtig zu wissen ist; ich meine die Druck-Schicksale Shakespeare'scher Dramen, und des Dichters Apathie gegen diese Schicksale.

Solche Basis zeichnete der Text-Kritik ihren eigenthümlichen und mühevollen Weg vor: in die Wiege dieser Shakespeare-Arbeit, der alle guten Feen die reichsten Gaben an erquickendem und erhebendem Genusse dargebracht hatten, legte die böse Fee das schlimme

Geschenk der anscheinenden Endlosigkeit — und es gab eine Zeit, in der um das Dornröschen Shakespeare'scher Poesie eine so undurchdringliche Hecke kritischen Gestrüppes emporgeschossen war, dass, wenn die Gegenwart sich im Kampfe für die Lösung des Zauberbannes die Rittersporen verdienen will, noch manche Zukunft zur Gegenwart und manche Gegenwart zur Vergangenheit werden wird.

Es ist der Ausspruch häufig gethan, und die darin ruhende Thatsache ebenso oft anerkannt, dass Alles in der Cultur-Geschichte, das dem nahen Blicke wirr und gesetzlos zusammengewürfelt scheint, sich für das, den Ereignissen fernstehende Auge des kritischen Gelehrten zu einem organischen, nach bestehenden Gesetzen entstandenen und gewachsenen Ganzen gestalte. — Blicken wir auf die Arbeit der Gelehrten-Hierarchie, welche der Shakespeare-Cultus seit Jahrhunderten verbrüdert, so zeigt sich uns dasselbe Bild: es hat sich ohne Wissen und Wollen der Agirenden dem Werke ein System zur Grundlage aufgezwungen, von dem sich Keiner emancipiren konnte; und wenn Dieser und Jener dem seiner Zeit bestimmten Arbeitstheile vorgriff, so traf ihn dafür die Strafe, dass seine Gegenwart ihn nicht verstand, und dass die ihm in einer späteren Zeit gewordene Anerkennung für ihn persönlich verloren war.

Shakespeare ist häufig mit den grossen Dichtern des Alterthums verglichen worden, und auch die äusseren Schicksale seiner Werke werden als Stoff zu solchen Vergleichen benutzt; meiner Ansicht nach jedoch nicht ganz glücklich. Die Zeit, in der die Grundlage zur Text-Kritik der Classiker gelegt wurde, war der ruhigen Gelehrten-Arbeit (ob zum Nutzen oder Schaden des Erfolges, sei hier ununtersucht) günstiger, als spätere Jahrhunderte es sein konnten: die Gelehrten damaliger Zeit arbeiteten in stiller Clause, und der draussen in Rohheit und wüstem Kampfe vorüberstürmende Zeitgeist ahnte nicht die Werkstatt, in der der Zukunft die edle Grundlage geschaffen wurde, oder er verachtete sie. So wurde ein Grosses, um nicht zu sagen ein Ganzes, geschaffen, und als das Gebäude, wenn nicht fertig, so doch schon fest gezimmert war, fand sich's, dass auch der Zeitgeist ein milderer, ein erleuchteterer, ein für das Verständniss der Geistes-Arbeit befähigterer geworden war. Darum ist jenen Werken neben ihrem grösseren oder geringeren Werthe, der unverkennbare Stempel des „ungestört arbeiten können's" aufgedrückt.

Ganz anders lagen die Verhältnisse für die Shakespeare-Arbeiter:

r der Dichter auch, so viel es sich um die weiten Kreise des
lkes handelte, damals, als die Kritik sich zuerst an ihn wagte,
ien Kunstwerken zu vergleichen, die, lange Zeit in der Erde ver-
aben, plötzlich aufgefunden werden, und nun fremd in die Gegen-
art hinein ragen — um so fremder, je mehr die Menge das Kunst-
erk mit all der wüsten Zuthat solidarisch machte, welche die Un-
ll der Zeiten um dasselbe abgelagert hatte, — so währte dieser
istand doch nicht lange. Bald erkannte das Volk den Werth des
m so lange vorenthaltenen Eigenthums, und folgte nun mit eifer-
ichtigen Richterblicken den reinigenden Arbeiten am Kunstwerke.
a so die stückweisen Resultate der Arbeit vor den Areopag
er Oeffentlichkeit traten, ist eben dem kritischen Werke der Stem-
el des Stück- und Sprungartigen aufgeprägt geblieben, und es
isst sich die unabsichtliche Theorie der Arbeitstheilung innerhalb
er Association der Shakespeare-Kritiker mit wenigen Worten nach-
reisen.

Die Grundlage der gesammten Arbeit zerfällt von vorn herein
i zwei Haupt-Abtheilungen: einerseits in die Text-Kritik, anderer-
eits in die lichtvolle Darlegung des dem Kunstwerke innewohnen-
en poetischen Gehaltes, des Gedankens. Alles, was sonst an Quel-
enforschung, an Untersuchungen über das Material der vor-Shake-
peare'schen Zeit, sowie an, für Verständniss der Werke des Dichters
ichtigen Sitten und Gebräuchen der damaligen Periode, dieser Ar-
eit hinzutritt, lässt sich in Bezug auf seine Bedeutung für das
esammte Gebäude leicht jenen beiden Haupt-Abtheilungen unter-
rdnen, insoweit es der einen oder der andern zu ihrer Vollendung
ls nothwendiges Baumaterial dient. —

Wie fand nun das Schaffen an diesen beiden Abtheilungen
tatt? Die demokratische Strömung in der neuen Phase mensch-
cher Cultur-Entwickelung, die als ihren Wahlspruch das „Alles
iit dem Volke, Alles für das Volk“ an der Stirn trägt, unterliess
iren Einfluss auch auf diese Geistesarbeit nicht, und je nachdem
ie stückweisen Errungenschaften der Arbeiter von dem grossen
reise des Volkes aufgenommen, durch sein Verständniss ihm assi-
ilirt worden, konnten die Arbeiten fortgesetzt, fruchtbringend
ir das Ziel fortgesetzt werden. In erste Reihe trat die Pionir-
rbeit jener Männer, welche den Muth und die Begeisterung be-
issen, für uns Epigonen den Urwald an Unklarheiten und Irrthü-
iern zu lichten, der die helle Blume Shakespeare'scher Poesie um-
uchert hatte. Ihnen alle Verehrung und demüthige Huldigung,
enn sie sind es vor Allen, denen das 19. Jahrhundert den Genuss

an Shakespeare's Schöpfungen verdankt, und die deshalb einen Anspruch daran haben, mit dem Dichter zugleich an seinem Monumente verewigt zu werden![1])

Nachdem Shakespeare's Dramen im Jahre 1623, und dann 1632 erschienen waren, trat er für eine lange Zeit in den Hintergrund, ja, schwand fast aus dem Gedächtnisse des Volkes. Der Einfluss der puritanischen Bewegung wirkte ertödtend auf das Bühnenleben, also auch auf die dramatische Dichtung, und erst nahe am Ende des 17. Jahrhunderts war es Karl II, der ihr die neue Bahn eröffnete. Wenngleich jedoch in den Jahren 1664 und 1685 nochmals Gesammt-Ausgaben der Shakespeare'schen Stücke erschienen, so lässt sich doch nicht verkennen, dass die ganze Geschmacksrichtung eine andere geworden war, und es schien damals fast, als ob der begrabenen Shakespeare'schen Muse ein Auferstehen nicht werden sollte. Im Anfange des 18. Jahrhunderts indessen hatte Nicholas Rowe das Verdienst den vergrabenen Schatz zu heben, und wenn das Resultat seiner kritischen Thätigkeit kein durchweg glänzendes war, so wird sein Name doch für alle Zeiten eng an den Shakespeare's geknüpft sein, weil er eben zuerst dem Scheintodten zurief: „Stehe auf und wandle!"

Dieser ersten kritischen Ausgabe Shakespeare's sehen wir im Laufe desselben Jahrhunderts eine Reihe der werthvollsten Arbeiten folgen; die Männer, welche in Rowe's Fusstapfen traten, hatten mit einer wüsten Verunstaltung des ursprünglichen Textes zu kämpfen; und wenn es ihnen in vielen Fällen schwer ward, durch die wirre Materie hindurch den reinen Kern, und zwar in seiner richtigen Gestalt zu finden, wenn sie viele neue falsche Erklärungen und Aenderungen an die Stelle des alten Fehlerhaften brachten, so soll dem grossen Ganzen ihrer Arbeit mit Dank gedacht werden, denn sie gleichen den Soldaten, die opferfreudig mit ihren Leibern die Laufgräben füllen, auf dass über sie hinweg glücklichere Kämpfer die Wälle stürmen.

Mit Dem, was sie geleistet hatten, gelangte der erste Theil des Werkes der oben erwähnten Arbeits-Association zum Abschlusse. Die Text-Kritik hatte gethan, was sie mit dem damaligen Wissen, den damals aufgefundenen Hülfsmitteln zu thun im Stande war, und es legte sich nun naturgemäss vorläufig die weitere Arbeitslast auf andere Schultern. Shakespeare war dem Volke kein Fremder

[1]) Siehe: Shakespeare's Coriolanus, ed. by F. A. Leo. London. Preface, pag. III und IV.

es las, es liebte ihn, und fühlte dringender stets das Bedürf-
da, wo es ihn nicht verstand, von sachkundiger Hand einge-
ırt zu werden in den Zaubergarten, dessen Anblick sich ihm
ılossen. Nur nachdem das achtzehnte Jahrhundert so gewissen-
. gesäet hatte, vermochte das neunzehnte so reich zu erndten.
n an der Pforte des neunzehnten Jahrhunderts steht, auch für
weiteren Kreise, als signum temporis das feinfühlende geistige
ständniss des Dichters! Wie der Ansiedler erst im rohen Baue
Nöthigste schafft, und nur später daran geht, dem Schönheits-
ıe gerecht zu werden, so konnte das vorige Jahrhundert vor dem
teriellen der Arbeit, vor der Reinigung der gemisshandelten
ache nur in den seltensten Fällen sich zum Geiste durchkämpfen;
se Aufgabe war unserer Zeit überlassen. Und den Jahrhunder-
gleich, theilten sich auch die Völker in der Arbeit: Blutsver-
ndtschaft und Wahlverwandtschaft — England und Deutschland!

Wie England an die Form, so trat Deutschland, das der Shake-
:are-Muse wahlverwandte, zuerst an das Herz des Dichters, und
s Vaterland desselben mag es den „ästhetisirenden philosophischen
ıtschen Stubengelehrten" immerhin anerkennend danken, dass sie
r grossen weiten Welt, und vielleicht den Eigenthümern selbst
st klar gemacht haben, welche Farbenpracht in dem unschätz-
ren Diamante lebt, welchen Werth er besitzt!

Die Namen Lessing, Schlegel, Schiller und Goethe bil-
n einen Kranz, der das unsterbliche Haupt unseres Dichters ver-
hönernd schmückt, und das Viergestirn Shakespeare, Schiller,
oethe und Lessing tauscht eine Strahlenfülle aus, die sich zur
undervollsten Lichtharmonie vereinigt.

Wenn wir in ihrem Gefolge der vielseitigen und tüchtigen Ar-
eit gedenken, die der germanische Geist diesseits und jenseits des
anals emsig geschaffen hat, so können wir dem Andenken Shake-
peare's die schönste Huldigung darbringen, indem wir erklären,
ass, wenngleich an der Form noch Vieles zu säubern, im Sinne
lanches zu deuten ist, doch der Geist des Dichters jetzt unver-
üllt in seiner vollen Schönheit das Eigenthum der ganzen gebilde-
n Welt geworden ist!

Da aber die Läuterung der Form, die Erhellung des Sinnes
ichtiger Arbeitskraft noch ein weites Feld des Wirkens bot, und
a das Volk, in der Erkenntniss des Reichthums, den es in Shake-
peare besass, nun auch eifersüchtig auf die Klärung selbst des
leinsten Theiles hindrängte, musste das Werk kritischen Schaf-
ns in seine dritte Phase treten. Wir sehen also in der Reihen-

folge: Reinigung des Textes, daraus hervorgehende ästhetische Deu-
tung, dann wieder subtilere Feilung der Sprache — sich ablösen
und ergänzen.

Diese, wenn wir so sagen dürfen, in die zweite Potenz gestei-
gerte Arbeit an der Text-Kritik zeigt aber im Vergleiche mit jener
ersten, nach zwei Seiten hin höchst charakteristische Untersche-
dungen: zunächst ist bei dem feineren Ausarbeiten der letzten Schön-
heiten eines Kunstwerkes die Behandlung der Materie und des Gei-
stigen nicht mehr zu trennen, und wir werden daher Recht haben
wenn wir sagen, dass, bei dem heutigen Zustande Shakespeare'scher
Kritik, nur der Philolog etwas leisten könne, der zugleich Aesthe-
tiker ist, nur der Aesthetiker, dem die Sprache und Literatur mit
ihren Gesetzen und ihrer Geschichte geläufig sind. Zweitens hat
sich die oben schon erwähnte demokratische Geistesrichtung in höchst
bedeutungsvoller und interessanter Weise auch auf dem Shake-
speare-Gebiete documentirt: Während verhältnissmässig wenige
Namen genügen würden, wenn wir alle die Männer nennen sollten,
die in jener ersten Arbeitsphase an unserm Werke thätig waren,
zeigt sich jetzt ein eifriges, und von Fachmännern nicht genug zu
schätzendes Mitarbeiten des grossen Laienkreises, der anspruchslos,
und ohne irgend welches Streben nach Offenkundigkeit oder An-
erkennung sein Schärflein beiträgt, und ein Samenkorn nach dem
andern zuversichtlich den von der Strömung des Zeitgeistes hier
und dorthin getragenen Blättern anvertraut, in der festen Hoffnung,
dass, wenn es lebensfähig sei, es seinen Boden finden werde, an
dem es Wurzel schlagen und blühen könne. Und dass diese Mit-
arbeiterschaft anerkannt wird, dass die Gelehrten sich nicht mehr
aristokratisch jedem Einwirken von aussen abschliessen, dafür ist
jede tüchtige Ausgabe Shakespeare's, die in unseren Tagen er-
scheint, der schlagendste Beweis; jeder Shakespeare-Kritiker, der
auf der Höhe seiner Aufgabe steht, wird die, in bescheidenste Form
gekleideten Beiträge irgend eines Unbekannten, die sich in englischen
Journalen und Reviews reichlich vorfinden, gewissenhaft prüfen —
und die besten Ausgaben, die selbst jetzt noch im Erscheinen sind,
geben hierfür zahlreiche Belege.

Indem wir somit an die Gegenwart herantreten, ist es noth-
wendig, wenn auch nur andeutungsweise, wiederholt der Art zu ge-
denken, in der Shakespeare's Werke uns zuerst überkommen sind:
Absolut authentische Quellen giebt es nicht; erst das Werk zweiter,
dritter Hand tritt für den Shakespeareforscher an die Stelle ursprüng-
lichen, authentischen Materials, und es bilden sich in Folge dessen

turgemäss zwei, einander gegenüberstehende Parteien, die, von rschiedenen Principien ausgehend, das vorhandene Material in der terogensten Weise behandeln. Wir wollen sie beide durch Beitzung zweier politischer Schlagwörter zu charakterisiren versuchen: enn wir die eine die conservative nennen, so verdient die anre den Namen der demokratischen, und wir werden nicht fehlreifen, wenn wir, ehe noch die Bedeutung der Parteinamen für den orliegenden Fall untersucht worden, behaupten, dass hier, wie überll, das Recht nicht auf Seiten der Extreme, sondern in jenem verittelnden Kreise zu suchen sei, den wir, entsprechend jenen beiden Bezeichnungen, den liberalen nennen wollen.

Welches nun ist die Frage, die jene Parteien trennt? Natürlich die Bedeutung und Verwendung der ersten Quellen. — Während die conservative Partei erklärt, dass sie in Ermangelung Shakespeare'scher Handschriften, oder von Shakespeare für die Veröffentlichung überwachter Ausgaben, Dasjenige mit Bezug auf innere Bedeutung an deren Stelle treten lasse, was uns aus der, den Tagen des Dichters am nächsten liegenden Zeit überkommen sei; während sie also unreine Form und unklaren Sinn, wenn beide nur mit dem Charakter der Pseudo-Authenticität bekleidet sind, einer Klarheit modernen Datums vorziehen — respectirt die demokratische Partei nicht als Autorität eine Sammlung unoffizieller Ausgaben, die nachweisbar an vielen Stellen die deutlichsten Spuren von Misshandlungen tragen, welche ihnen durch Gewissenlosigkeit, Unkenntniss und Leichtsinn der Veröffentlicher, wie durch Nachlässigkeit der damaligen Schriftsetzer und Correctoren angethan worden.

Die liberale Partei endlich wird das vorhandene älteste Material mit Ehrfurcht prüfen, wird nur mit grossem Misstrauen und Zaudern sich zu einer Aenderung entschliessen, wird, mit Rücksicht auf die Einführung einer solchen in den Text, das Horazische nonum prematur — in Bezug auf die Zeit — noch erheblich ausdehnen, und wird vor allen Dingen nur solche Aenderungen überhaupt zulassen, die nicht etwa nur dem Dichter keine Gewalt anthun, sondern von mindestens einer Generation von Lesern als wahrhaft im Geiste des Dichters anerkannt sind. Und Dieses — gestehen wir es uns — ist die sicherste und heilsamste, ja sagen wir, conservativste Controlle; denn das moderne Publikum hat häufig den Ausspruch gethan: „Was sollen uns die neuerungssüchtigen Aenderungen an unserm Shakespeare? Wir lieben ihn so wie er ist, und wollen uns weder seine Schönheiten noch die ihm eigen-

thümlichen Mängel nehmen lassen, die mit uns gross gewordeu die mit uns verwachsen sind!" — Das Publikum hätte in diesem Anspruche natürlich vollständig Recht, wenn die Text-Kritik sich an den Dichter wagte; die wirklich berufene aber hat es nur mit den schlimmen von aussen her an das Kunstwerk gedrungenen Missstaltungen zu thun, von denen man, leider mit Bezug auf Original wie auf Uebersetzung, sagen kann:

„Es erben sich Gesetz und Rechte
Wie eine ew'ge Krankheit fort.",

denn nur an diesem Unrecht, das die Gewohnheit zum Gesetz erhoben hat, krankt seit Jahrhunderten der Text der Shakespeare-Dramen. —

Es ist erfreulich erklären zu können, dass mit wenigen, verschwindenden Ausnahmen, die demokratische und liberale Partei sich verschmelzen, und dass selbst sehr gewichtige Erscheinungen darauf hindeuten, wie die absolut conservative Partei ihre besten Stützen — die der Zeitströmung nicht widerstehen können — an jene Fusion verliere.

Es wird hier am Platze sein, und uns wesentlich als gewichtiger Beleg fördern, wenn wir dem Leser einen Abschnitt aus dem Vorworte zur eben erscheinenden zweiten Ausgabe des Shakespeare, von Alexander Dyce, in Uebersetzung vorführen, nachdem wir zum Ueberflusse diesen Kritiker als einen der hervorragendsten Coryphäen auf dem Gebiete der Shakespeare-Text-Kritik bezeichnet haben. Seine Vorrede beginnt folgendermaassen:

„Das vorliegende Werk ist so fern davon ein Abdruck der im Jahre 1857 erschienenen Ausgabe zu sein, dass es vielmehr einen von Anfang bis zu Ende veränderten und berichtigten Text vorführt. In der ganzen vorigen Ausgabe begnügte ich mich — vielleicht ohne mein Wissen beeinflusst durch das Beispiel Malone's und einiger späteren Herausgeber (welche die Ueberkühnheit Pope's, Theobald's, Hanmer's u. A. übervorsichtig gemacht hatte) — Lesarten von mehr als zweifelhaftem Charakter ihren Platz im Texte zu lassen, wenn ich nur in den Noten erwähnte, dass ein grosser Theil von ihnen durch Conjectural-Kritik geändert sei. Ich bin jetzt vollständig überzeugt, dass ein solcher Plan — nur gemacht um den Irrthum zu verewigen — durchaus ungeeignet sei; auch haben mich in dieser meiner Ueberzeugung die jüngst veröffentlichten Bände der Cambridge-Ausgabe nicht wankend machen können, in welcher die Herausgeber (ich erkenne ihre sonstigen Verdienste an) durchweg den

Corruptionen der alten Drucke mit einer [illegible] die der des Mr. Knight sehr verwandt ist. [illegible] Verehrung der ersten Folio etwas [illegible] Kurz, ich bin der Ueberzeugung, dass ein [illegible] Abdruck des alten Textes, mit all seinen Fehlern, der Literatur einen [illegible] Beitrag liefere, als ein halb corrigirter Text, der hier und da von den gröbsten Fehlern gereinigt, doch fast auf jeder Seite [illegible] gegen Sinn und Metrum zu sündigen. — Wenn die [illegible] klassischen Gelehrten bei der Herausgabe der Dramen des Alterthums nicht davor zurückschreckten, häufig Conjectural-Kritik für die Herstellung des Textes anzuwenden, so verstehe ich nicht, warum ein Herausgeber des Shakespeare — dessen Stücke uns nicht weniger entstellt durch Corruption überkommen sind, als die Meisterwerke der atti-nischen Bühne — zaudern sollte, die Glücklichsten der Emendationen zu adoptiren, die seit mehr als anderthalb Jahrhunderten von Zeit zu Zeit durch Männer grössten Scharfsinns tiefster Gelehrsamkeit vorgeschlagen wurden: — vorausgesetzt natürlich, dass solcher Abweichung vom alten Texte stets Erwähnung gethan würde. Wir haben mehrfache Beispiele, wenn alte griechische Manuscripte unerwartet aufgefunden wurden — unter Andern bei der Ravenna-Handschrift des Aristophanes — dass sie ein schlagendes Zeugniss für den Werth der Conjectural-Kritik abgaben: und ich zweifle nicht, dass, wenn wunderbarer Weise die Original-Manuscripte Shakespeare's zu Tage kämen, wir in ihnen einen Beleg dafür haben würden, dass die Commentatoren und Kritiker, von Rowe an, in einer bedeutenden Menge von Fällen, die echte Lesart wieder hergestellt haben, nachdem Unwissenheit und Anmaassung der Schauspieler, Schläfrigkeit der Abschreiber, und die Nachlässigkeit der Herausgeber sich verschworen hatten, dieselbe zu zerstören."

Es ist nöthig, dem Leser die ganze Tragweite obiger Sätze klar zu machen, und ihm zu diesem Zwecke ein Bild der literarischen Persönlichkeit Alexander Dyce's, wenn auch nur in flüchtigster Skizze, zu geben:

Alexander Dyce ist einer von jenen Charakteren, die, nicht geizig nach flüchtigem und glänzendem Erfolge, deshalb nicht Sklaven solchen Erfolges, den ganzen Menschen bei ihren Arbeiten einsetzen: ein Wort, das häufig mit mehr Leichtfertigkeit als Berechtigung gebraucht wird, wenn man von erfüllter Lebensaufgabe eines Menschen spricht, kommt hier in vollstem Sinne zu seiner Geltung: wir stehen, Dyce gegenüber, allerdings vor einem Manne, der sein Leben einer Aufgabe widmet, und dem sein Weg auf dieser Bahn durch

nichts Anderes vorgezeichnet wird, als durch Das, was ihm im Sinne und in der Entwickelung seiner Aufgabe eine Naturnothwendigkeit, ein Gesetz erscheint. Wenn ein solcher Charakter das Streben langer Jahre als Irrthum bekennt, und sich mit Jünglings-Elasticität der neuen Bahn in die Arme wirft, die sich ihm als die richtige offenbart hat, wenn er vom Saulus zum Paulus wird, so ist das eine für seine Individualität wie für seine Aufgabe gleich gewaltige That, und wir müssen anerkennen, vor einer Erscheinung zu stehen, die in ihrem moralischen Werthe den von ihr vertretenen principiellen Ansichten ein schweres Gewicht in die Wagschaale legt. —

Es wird nunmehr unsere Aufgabe sein, zu untersuchen, wie unter den Trägern der neuen englischen Text-Kritik die drei oben angedeuteten Parteïen vertreten sind, und welcher man, nicht einen Sieg für die Gegenwart vindiciren, wohl aber für die Zukunft prophezeien könne.

Ich muss hier aufs Neue und Dringlichste wiederholen, was ich beim Eingange in diese Arbeit aussprach: es kann nur die roheste Contour dessen gegeben werden, was diese Blätter, dem Titel der Abhandlung entsprechend, enthalten müssten; das Meiste wolle der Leser ergänzend hinein legen, und sich's genügen lassen, wenn er aus Andeutungen herausfühlt, dass in der Grundlage zu dieser Arbeit dem werthvollsten Materiale und den leitenden Grundsätzen Rechnung getragen sei. — Es versteht sich von selbst, dass es nicht unsere Aufgabe sein kann, jeder in neuester Zeit erschienenen Ausgabe Erwähnung zu thun; wir werden nur d i e Namen zu nennen haben, die mit irgend einer E n t w i c k e l u n g der Text-Kritik zu identificiren sind, und selbst hier nur die F ü h r e r einzelner Richtungen erwähnen können; denn gerade Dasjenige, was ein erfreuliches Zeichen der Zeit ist — die numerisch starke Vertretung jeder Richtung — macht es unmöglich (zugleich allerdings auch unnöthig), alle Diejenigen zu nennen, denen ein, wenn auch zuweilen nur partielles Verdienst für ihre Leistungen zu vindiciren wäre.

In dem oben befindlichen Citat der Dyce'schen Vorrede ist eine Ausgabe genannt, die wir wegen verschiedener Gründe aus der Reihe der übrigen zunächst zu erwähnenden Arbeiten hervorheben müssen. Dyce hat nämlich, meiner Ansicht nach irrthümlicher Weise, der Cambridge-Edition (*The works of William Shakespeare, edited by William George Clark, M. A. and John Glover, M. A. Cambridge and London, Macmillan and Co.* — Vol. I—III 1863; Vol. IV, V 1864. Complet in 8 Bänden) einen Charakter bei-

gelegt, den sie nicht beanspruchen *kann* und *will*: sie tritt, wenn ich die Aufgabe, die die Herausgeber sich gestellt haben, recht verstehe, an die Stelle der zu Ende des vorigen Jahrhunderts erschienenen, unter dem Namen der *Variorum-editions* bekannten, als Material des Studiums unentbehrlichen Ausgabe. Diese sammelte nämlich in Form von Noten unter dem Texte der Johnson- und Steevens'schen *Alles*, was bis dahin an Emendationen und Sinn-Erklärungen Bedeutendes oder auch Unbedeutendes veröffentlicht war. Sie gedachte also nicht in die Reihe der „populären" der „lesbaren" Ausgaben zu treten, sondern sammelte das Arbeitsmaterial, vermittelst dessen andere Kräfte in den Stand gesetzt werden sollten, derartige Ausgaben herzustellen. Diese *Variorum-edition* krankt an zwei Hauptmängeln: während sie erstens einerseits vieles Werthlosen Erwähnung thut, lässt sie auf der andern Seite Wichtiges fort; zweitens aber gewährt sie der krankhaften Neigung vieler unter den früheren Kritikern, nicht Noten, sondern Abhandlungen zu schreiben, allzu viel des kostbaren Raumes, und verliert dadurch an Uebersichtlichkeit, was sie, mit zweifelhaftem Werthe, an Vollständigkeit gewinnt.

Dass es in der Absicht der Herausgeber der *Cambridge-edition* gelegen hat, ebenso wie die oben erwähnte Ausgabe, aufs Neue einen Sammelpunkt des überall hin zerstreuten kritischen Materials zu bilden, wird aus folgenden einleitenden Worten ihrer Vorrede klar:

„*The main rules which we proposed to ourselves in undertaking this Edition are as follows:*

*1. To base the text on a thorough collation of the four Folios and of all the Quarto editions of the separate plays, and of subsequent editions and commentaries.*

*2 To give all the results of this collation in notes at the foot of the page, and to add to these conjectural emendations collected and suggested by ourselves, or furnished to us by our correspondents, so as to give the reader in a compact form a complete view to the existing materials out of which the text has been constructed, or may be emended.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*5. To add at the end of each play a few notes, to explain such variations in the text of former editions as could not be intelligibly expressed in the limits of a foot-note, to justify any deviation from our ordinary rule either in the text or the foot-notes, and to illustrate some passage of unusual difficulty or interest.*"

Bei einer solchen Aufgabe, die sich aus den von uns gesperrt gedruckten Worten am klarsten darlegt, verstand es sich von selbst, dass die Herausgeber in der Wahl für den Grundtext so conservativ wie irgend möglich verfahren mussten, um ihrer Arbeit die historische Bedeutung verleihen zu können, die sie gerade vor anderen auf demselben Gebiete auszeichnen soll. Der Vergleich übrigens mit der vorher erwähnten *Variorum-edition* fällt entschieden zu Gunsten der *Cambridge-edition* aus. Sie ist erschöpfend vollständig in Bezug auf das Material, das man in ihr zu suchen berechtigt ist, und hat hierbei das Verdienst, nur Factisches zu bringen, während sie ihre Spalten nicht mit den vielen langathmigen ästhetischen Raisonnements anfüllt, welche die *Variorum-edition* in ihren späteren Ausgaben bis zu der erschreckenden Stärke von 23 Bänden anschwellen liessen.

In dem unsäglich fleissigen und gewissenhaften Sammeln allen Materials, wie in grosser Belesenheit der Herausgeber, insofern dieselbe sich in der Ausgabe reichhaltig zeigt, liegt der Schwerpunkt der *Cambridge-edition* und ihr Verdienst, das sich in fruchtbringendster Weise und vollstem Maasse erst zeigen wird, wenn sie vollständig erschienen ist. — Der erklärende und emendirende Theil war augenscheinlich von den ebenso befähigten wie für ihre Aufgabe begeisterten Herausgebern für ihr gegenwärtiges Ziel in zweite Reihe gestellt worden; doch ist die Text-Kritik des Shakespeare eine von jenen Beschäftigungen, welche ihren Jüngern nicht gestattet, auf halbem Wege stehen zu bleiben, und so können wir uns von der Begabung und dem Eifer der *Cambridge-editors* noch tüchtige Resultate auch auf dem Gebiete der Erklärung und Emendation versprechen, sobald sie sich in ihrer eigenen Ausgabe das erschöpfendste Material für eine solche Arbeit, die sich sicher immer nur auf der Basis der Text-Vergleichung bewegen kann, bis zum Abschlusse geschafft haben werden.

Da wir schon bei der Besprechung dieser Ausgabe unchronologisch verfahren sind, so glauben wir Recht zu thun, wenn wir im gleichen Sinne noch einen Schritt weiter gehen, und eines Werkes erwähnen, das in verhältnissmässig engem Raume eine bewundernswerthe Fülle des werthvollsten Materials bietet, und von jedem Shakespeare-Kritiker als das wichtigste Hülfsmittel für seine Arbeiten betrachtet werden muss. Wir sprechen von: *William Sydney Walker, a critical examination of the text of Shakespeare, with remarks on his language and that of his contemporaries, together with notes on his plays and poems. 3 vols. London 1860.* —

Nachdem früher schon von derselben Hand eine ausgezeichnete handlung *„On Shakespeare's Versification“* erschienen war, setzte r Verfasser seine ganze-Lebenskraft an dies neue Werk, und es ar ihm leider nicht vergönnt, die Arbeit mit eigener Hand zum bschlusse zu bringen. Er starb, bevor sie erscheinen konnte, und Villiam Nanson Lettsom hat sich das Verdienst erworben, mit iner, des Werkes selbst würdigen Gewissenhaftigkeit es der Oeffentchkeit zuzuführen.

An diesem Orte, wo wir die uns gestellte Aufgabe falsch aufssen würden, wenn wir statt eines historischen Bildes, das einen llgemeinen Eindruck schaffen soll, sprachliche Einzelnheiten aufählten, die nur da von Werth sind, wo sie in ein System gebracht, as Verdienst der Vollständigkeit für sich vindiciren können, wird s am Gerathensten sein, den Charakter des erwähnten Werkes urch wenige Worte der Lettsom'schen Vorrede zu zeichnen:

*„Throughout his work, he has displayed the results of an exact ystem of study combined with profound critical sagacity, and in all is steps we may observe the influence of perfect candour and undeiating impartiality. His researches are so extensive, his inquiries so kilfully conducted, and his opinions so powerfully supported, that, whenever his works are studied thoroughly, we may look for a genenl revolution in the character of Shakespearian criticism. His votmes certainly contain materials for a completely new text of Shakepeare.“*

Um dem Leser einen annähernden Begriff von der Vielseitigkeit nd Gründlichkeit der Walker'schen Arbeit und von ihrem Chaakter überhaupt zu geben, sei mir ausserdem noch gestattet, einen urzen Auszug der einzelnen Abschnitte nach flüchtigster Wahl vorrführen. Die beiden ersten Bände behandeln in 120 Artikeln unr vielem Andern z. B. Folgendes:

*„Verse mistaken for prose, and the converse — Arrangement of words, natural, but grammatically irregular — Inaccurate use of words in Shakespeare — Double negative — Lines lost in Shakespeare - Inversion of the indefinite article — Occasional licences of rhyme, more especially as regards the interchange of m and n — Peculiar onstruction with the adjective — Adjectives in ive used in a passive ense — Adjectives in able and ible used in active sense — Spirit monosyllable — Littlest; gooder and goodest; badder and addest — Entreates for entreaties — Your misprinted for ur — Words omitted in the first folio — On treasure and pleaure as trisyllables — Derivation of certain proper names in Shake-*

*speare — The abstract for the concrete — Predicates, which prop indicate effect, employed to express cause — The genitive case s gular, and the nominative and genitive cases plural, confounded Heaven used as plural — Like in the sense of as — Speeches ass ned in the folio to wrong characters — Transposition of words Omissions in consequence of absorption*" — etc. etc.

Ich glaube, dass diese Aufzählung (wenn man bedenkt, da jeder Abschnitt alle ihm zugehörigen, im Shakespeare vorko menden Beispiele nebst kritischer Zuthat enthält!) genügt, um d Leser ahnen zu lassen, vor welch einer Arbeitsmacht er in diese Werke steht, und welch ein Leben entsagendster Thätigkeit sich entfaltet! — Während sich so die beiden ersten Bände des Grün lichsten mit Dem beschäftigen, was die Shakespeare'sche Sprac und Versweise (sei sie nun dem Dichter allein, oder seiner Z eigenthümlich) speciell charakterisirt, und in vielen Fällen zu ein noch unerschöpften Quelle fleissigster Forschung, ja oft vollster Rat losigkeit gemacht hat, wendet sich der dritte Band der Emendati zu, und leistet, während hier wie in dem ganzen Werke ein seltn Geist der Bescheidenheit athmet, auch auf diesem Gebiete höch Anerkennenswerthes. Wenn man Eins an diesem Theile der Arb aussetzen will, so möchten es die Folgen einer all zu grossen N gung für Symmetrie im Versmaasse sein. Walker übersieht vi leicht, dass oft eine hohe poetische Gewalt in der unterbrochn Rede liegt; dass es psychologisch unrichtig ist, die Zunge na strengem Maasse reden zu lassen, während Geist und Gemüth, dem Gesetze der Form trotzend, gleich einer Sturzsee Alles mit si fortreissen. Ein etwas penibler Sinn für Ordnung veranlasst i deshalb häufig, die fünffüssigen Jamben militairisch aufmarschi zu lassen, so dass wohl hin und wieder der Fall eintreten m dass soldatische Strenge sich an dem Resultate der Arbeit mehr freuen könne, als das feine Gefühl dichterischen Verständnisses. Doch dieses soll um so flüchtiger berührt sein, als es ja nicht d wichtigsten Theile der Walker'schen Arbeit zu nahe tritt, jedenfalls in den beiden ersten Bänden zu suchen ist. —

Wir sind nunmehr im Stande, an die eigentlichen Shakespea editors der neueren Zeit heranzutreten, und zu untersuchen, wel Stelle sie im Sinne der Text-Kritik einnehmen, und was sie Förderung derselben beigetragen haben. Indem wir den höc verdienstlichen Reed, der sich durch gründliche Bearbeitung Johnson-Steevens'schen Textes Anerkennung erworben hat, d halb noch zur früheren Periode zählen, wird es nicht fehl gegrif

sein, wenn wir folgende Namen englischer Text-Kritiker als die Träger und Repräsentanten der neuen Aera nennen: Singer, Knight, Collier, Dyce, Grant White, Halliwell, und Staunton.

Sprechen wir unter Diesen zunächst von Halliwell, da der Schwerpunkt seiner Thätigkeit nicht auf dem Gebiete der Text-Kritik zu suchen ist. Er gehört zu der verdienstlichen Klasse von Gelehrten, welche hauptsächlich das, wenn wir so sagen dürfen, archäologische Material für das Shakespeare-Studium gesammelt und gesichtet haben, und ich glaube, wir erweisen ihm eine wohl verdiente Ehre, wenn wir ihn einen der fleissigsten, gewissenhaftesten und in seiner Gelehrsamkeit vielseitigsten Arbeiter auf dem Shakespeare-Gebiete nennen. Sein *Dictionary of archaic and provincial words* hat sich ebenso wie eine Reihe von Monographien und Ausgaben früherer Drucke in den Veröffentlichungen der *Shakespeare-Society*, gerechte Anerkennung erworben, und seine Shakespeare-Ausgabe, die am reichsten und glänzendsten von allen ausgestattete, trägt denselben Stempel gewissenhaften Fleisses, der all' seine Arbeiten charakterisirt. Ich glaube nicht, dass er seinen Ehrgeiz darin sucht, mit den eigentlichen Text-Kritikern zu concurriren, und so können wir es ohne Scheu aussprechen, dass seine Ausgabe auf diesem Gebiete nicht von maassgebender Bedeutung ist. —

Samuel Weller Singer's Ausgabe, „*with notes, original and selected,*" London 1826, steht im Gegensatze hierzu ganz auf dem Boden der neuen Text-Kritik. Er zählt, wenn wir die oben schon gebrauchte Partei-Scheidung der Kritiker hier auf's Neue anwenden wollen, zur demokratischen Seite, soweit von den emendirenden Theilen seiner Ausgabe die Rede ist. Er hat in denselben ein geringeres Gewicht auf die ersten Quellen, oder richtiger gesagt auf die Form gelegt, in der dieselben uns überkommen sind, und es war ihm statt dessen von näherliegender Bedeutung, subjectiv dem a priori von ihm vorausgesetzten Gedanken des Dichters die passende und geläufige Form unterzulegen. Wir stehen hier vor einem jener Conflikte, in denen sich das früher Gesagte schlagend bewahrheitet, dass nämlich den richtigen Weg in der Text-Kritik nur die liberale Partei eingeschlagen habe, und dass, wie wir an einer andern Stelle sagten, nur der Philolog als Kritiker etwas leisten könne, der zugleich Aesthetiker, nur der Aesthetiker, der zugleich Philolog sei.

Es wird hier der Ort sein, unsere Ansicht darüber auszusprechen, wie der Kritiker sich einer corrumpirten Stelle des Textes

gegenüber zu verhalten habe, wenn er ihre Reinigung anstrebt, u wenn er durch Vergleichung aller äusseren Zuthat (hauptsächli Aehnlichkeit von Schriftzügen, Aehnlichkeit im Klange verschieden Worte, Gewohnheiten der früheren Sprache u. dgl.) an den Pun gelangt ist, wo er über die Form hinweg dem Geiste des Dic ters sich nähern soll.

Da ist es, wo die Thätigkeit des Kritikers nicht mehr au reicht, da muss die eigene dichterische Begabung des Ki tikers die Leitung übernehmen, und wo sie fehlt, da möge man d Feder ruhen lassen. Nicht als ob wir meinten, dass Shakespea der poetischen Fähigkeiten seiner Jünger bedürfte, aber diese b dürfen ihrer, um sich vermittelst derselben in das Seelenleben d Dichters, in die Individualitäten seiner Gestalten hineinversetzen z können. Denn nur aus der Gesammtbedeutung einer solchen G stalt heraus lässt sich in ihren Worten Das ergänzen, was die Ze uns zerstört hat. Wer nicht gleichsam über die Schulter hinwe dem Dichter auf's Heft und in das Herz zu blicken vermag; we nicht, dem Bedürfnisse nach, rasch wechselnd nun mit Othello, nu mit Julien fühlen, dann wieder Imogen oder Macbeth sein kann – der steht dem Dichter in seinem eigentlichen Sein zu fern, als das er Bedeutendes für die Läuterung des Textes thun könnte, wen es dazu noch anderer Thätigkeit als der des Grammatikers bedarf.

Solcher Gestalten giebt es — trotz der numerisch grossen Zal der Thätigen — unter den Shakespeare-Kritikern sehr Wenige; un wenn wir aus früherer Zeit nur Einem, Theobald nämlich, dies Begabung vindiciren können, so werden wir im Verlaufe unsere Untersuchung finden, dass die Zahl, bis auf die Neuzeit her, sic nicht sehr vermehrt.

Singer fehlt diese Fähigkeit, in der unser Schlegel z. B. i hohem Grade excellirte, vollständig, und je weniger sie Jemand b sitzt, desto gefährlicher sind seine Emendationen. Singer's Shak speare-Ausgabe wird daher ihren Werth für die Kritik nur in d theilweisen Benutzung zu suchen haben, die Andere, Berufenere il zu Theil werden lassen; doch darf ihm eine andere Anerkennun nicht vorenthalten werden, die nämlich, der Herausgeber eines g angeordneten, gereinigten und sehr „lesbaren," daher sehr popul gewordenen Textes zu sein.

Der Folgende unter den oben Genannten, Knight, der b kannte Herausgeber der *Pictorial-edition* hat lange Zeit dur die grosse Verbreitung seiner verschiedenen Ausgaben den nacl theiligsten Einfluss ausgeübt. Wir wollen seinen Verdiensten un

seiner Gelehrsamkeit auf anderen Gebieten nicht zu nahe treten; seine *Studies of Shakespeare* sind ein fleissiges, achtungswerthes Werk — als Kritiker aber gehört er zu den schlimmsten Erscheinungen, da es keinen Druckfehler, keine Auslassung, keine Text-Verstümmelung der alten Drucke giebt, die er nicht gern als ein unnahbares Heiligthum conservirt hätte. — Die gewaltige Zeit aber ist über ihn hinweggegangen und hat ihn für die Geschichte der Text-Kritik des Shakespeare zu einer vorsündfluthlichen Erscheinung gemacht.

Eine bedeutendere und vielseitigere Gestalt ist der nächste in jener Reihe, J. Payne Collier. Hätte dieser Mann nie ein Stück Shakespeare's, kritisch bearbeitet, veröffentlicht — er würde durch seine übrige Thätigkeit dennoch zu den hervorragendsten, unentbehrlichsten Erscheinungen der englischen Literatur-Geschichte zu rechnen sein. Mit einer Arbeitskraft, Gewissenhaftigkeit und Gelehrsamkeit ausgestattet, wie sie nicht nur auf diesem Gebiete, sondern überhaupt selten sind, hat er ein langes Leben den Zielen einer Begeisterung geopfert, die schon durch ihre Anregung fruchtbringend sein muss. Unter den 44 Veröffentlichungen der *Shakespeare-Society* (eigentlich 48, von denen aber 4 nur Miscellanea enthalten) sind genau die Hälfte, nämlich 22, von ihm bearbeitet. Er und Dyce, von dem bereits oben gesprochen ist, und dessen wir auch später noch Erwähnung thun werden, haben sich das grosse Verdienst erworben, ein für das Shakespeare-Studium, wie überhaupt für die Literatur-Geschichte höchst wichtiges, unentbehrliches Material — Werke der vor-Shakespeare'schen Zeit, wie seiner Zeitgenossen — in kritisch gereinigten Ausgaben dem grossen Leser- und Gelehrtenkreise zugängig zu machen. Noch heute finden wir Collier's Namen auf Monographien und in Journalen stets als den Vertreter einer unermüdlichen Thätigkeit in gleicher Richtung. Ihm war es gestattet, die Schätze der Devonshire'schen Bibliothek für seine wissenschaftlichen Zwecke zu benutzen, und er hat es in fruchtbringendster Weise gethan. Dies nur eine flüchtige Andeutung seiner stets durch die echte Begeisterung für das Ziel getragenen Thätigkeit.

Gehen wir nun aber zu Collier, dem Shakespeare-Kritiker über, so stehen wir wieder vor grossen und gewichtigen Leistungen. In den Jahren 1842 bis 1844 erschien die erste Auflage seiner Ausgabe: *The works of William Shakespeare. The text formed from an entirely new collation of the old editions: with the various readings, notes, a life of the poet, and a history of the early english*

*stage. By J. Payne Collier, Esq. F. S. A. In eight volumes. London.*" Eine für das Studium der englischen dramatischen Literatur und Kunst höchst wichtige und allgemein anerkannte Arbeit war dieser Text-Kritik vorangegangen, nämlich seine „*history of english dramatic poetry and the stage,*" von der sich ein kurzer Auszug in der Einleitung zu seinem Shakespeare befindet.

Was Collier's Bedeutung als Kritiker betrifft, so ist es zu beklagen, dass nicht überall Fleiss, Wissen und Begabung gleichen Schritt halten. Als seine Ausgabe erschien, stand sie als werthvolles, mit eben so grosser Wissenschaftlichkeit wie Gründlichkeit ausgestattetes Material für das Studium des Dichters, für die Neuzeit unerreicht da, und würde diese Stellung auch heute noch einnehmen, wenn ihr nicht andere Ausgaben gefolgt wären (ich nenne hier nur Dyce und die *Cambridge-edition*), die sie entbehrlich machen. Collier gehörte prononcirt der conservativen Partei an, und stützte sich unbedingt auf die alten Ausgaben, indem er nur wenigen Emendationen neueren Datums Anerkennung zollte. — Es lässt sich aber, wie wir früher schon erwähnten, Pietät für die ersten Drucke mit objektiver Berücksichtigung der emendirenden Thätigkeit sehr wohl vereinigen, und hier treffen wir auf den Punkt, der Collier's beklagenswerth schwache Seite berührt. Wie Tasso vom Antonio sagt:

„Doch — haben alle Götter sich versammelt
Geschenke seiner Wiege darzubringen;
Die Grazien sind leider ausgeblieben,
Und wem die Gaben dieser Holden fehlen,
Der kann zwar viel besitzen, vieles geben,
Doch lässt sich nie an seinem Busen ruhn."

so müssen wir, dies auf unser Gebiet anwendend, erklären, dass in der Text-Kritik alles Wissen, alles Forschen — eine so gewaltige Macht es ist — zu keinem fruchtbringenden Resultate führt, wenn es nicht verwachsen und zugleich geleitet ist von der natürlichen Begabung zur Kritik. Es ist dies ein undefinirbares Talent, ein Instinct, den die Natur allerdings oft dahin vergeudet hat, wo er wegen mangelnden Wissens und Fleisses nur schädlich wirkt; der aber, wie zum Athmen die Luft, nöthig ist, wenn die Kritik im Sinn und Geiste eines Dichters thätig sein soll.

„Wenn die Könige baun, haben die Kärrner zu thun," und so kann man Kärrner in dieser Deutung Jene nennen, die ohne Sichtung zusammentragen, was sie an Material auf ihrem Wege finden

ıe zu prüfen, was werthvoll, was verwerflich sei. Die „Könige“ ıen dann, und benutzen mit hellem Blicke, was Jene an b r a u c h - .r e m Materiale zusammengeführt haben. Solche Könige sind die t kritischem Talente begabten Herausgeber, und zu ihnen ge- ›rt Collier nicht!

Dieses Urtheil über ihn war nicht so allgemein, bevor er ein uch veröffentlichte, das dazu bestimmt war, eine übergrosse Auf- gung auf dem Gebiete Shakespeare'scher Text-Kritik in weitesten reisen hervorzurufen. Im Jahre 1853 erschien als Supplement-Band ı seiner Ausgabe ein Werk folgenden Titels: „*Notes and emenda- ons to the Text of Shakespeare's Plays, from early manuscript orrections in a copy of the folio 1632, in the possession of J. Payne 'ollier etc.*“

Das Vorwort berichtete hierüber, dass das mit handschriftlichen 'orrecturen durchweg versehene Exemplar bei einem Antiquar ge- ınden worden sei, und durch den Charakter der Handschrift selbst rie durch andere Zeichen auf ein Alter des Correctors hinweise, as bis in die nächste Nähe Shakespeare's hinein rage. — Solcher andschriftlichen Aenderungen, nach Collier's Behauptung von einer ınd derselben Hand herrührend, sollte das Buch mindestens 20,000 nthalten; natürlich Interpunktionen, Regie-Angaben und dergleichen leine, oft aber sehr wichtige Correcturen mitgezählt.

Dies Zahlenverhältniss wies schon auf eine langjährige, höchst ewissenhafte, jedenfalls mühselige Arbeit, also auch auf einen, da- ıit zusammenhängenden ernsten Zweck; wenn man nun noch in's uge fasste, dass der Corrector möglicherweise Shakespeare selbst ıf der Bühne, oder wenigstens diese noch ganz vom Geiste und en Intentionen des Dichters inprägnirt gesehen haben könnte; wenn em hinzutrat, dass die Correcturen an vielen Stellen von grossem charfsinne zeugten, an vielen anderen mit Dem übereinstimmten, as in späterer Zeit von den grössten Shakespeare-Kritikern als die chtige Lesart einer corrumpirten Stelle vorgeschlagen war — so onnte es nicht Wunder nehmen, dass diese Erscheinung des „alten orrectors,“ — wie er seitdem genannt wird, da eine nähere Be- eichnung seiner Person nie gelang — die allgemeine Aufmerksam- eit in einer irritirenden Weise in Anspruch nahm, und dass es nicht ınge währte, bis das Feldgeschrei „hie Welf — hie Waibling“ die hakespeare-Kritiker scharf in zwei Parteien trennte. Doch freut es ich, hierbei erklären zu können, dass damals schon in einer deut- chen Arbeit der einzig richtige Standpunkt leidenschaftslos in fol- enden Worten gewahrt wurde: „Eines stellt sich nach all' Diesem

eben als unabweisbare Thatsache heraus: dass nämlich der Corrector keine absolute Autorität ist, und somit für jede der von ihm gebrachten Aenderungen der strengen Kritik gegenüber Rechenschaft ablegen muss; so wie diese nicht nur das Recht, sondern die Pflicht hat, eine jede Emendation, die nicht der genauesten Prüfung stichhaltig ist, auf das Entschiedenste zurückzuweisen."

Wie stellte sich nun Collier diesem Funde gegenüber? Sein Verfahren lässt sich nicht anders erklären, als dass man es wie einen intellectuellen Opiumrausch ansieht. — Plötzlich warf er Alles über den Haufen, was ihm bis dahin heilig gewesen war; jede Aenderung des Correctors (und es gab deren eine Unzahl, die unsäglich albern und unverdaulich waren) war ihm ein Evangelium, und er liess keine Gelegenheit vorübergehen, wo er seinen früheren Irrthum bekennen und zu Gunsten der neuen Lehre in einer Form abschwören konnte, die deutlich an den Tag legte, wie sehr er, dem neuen Wissen gegenüber, das alte Wissen verachtete. — So weit war die Sache, wenn man will, persönlich, und Collier hatte höchstens seinen Credit als Kritiker untergraben; schlimmer wurde sie, und nahm einen fast fraudulösen Charakter an, als in einer demnächst erscheinenden einbändigen Ausgabe des Shakespeare alle Aenderungen des Correctors, ohne irgend welche Druck-Auszeichnung im Text, ohne irgend welche Aufklärung in Form von Noten, aufgenommen wurden! —

Der alte Corrector hatte sich unter den Fachmännern nicht vieler Freunde zu rühmen, und hat dieses Resultat wohl weniger dem Inhalte des Supplement-Bandes, als der Form zuzuschreiben, in der sein Herausgeber mit ihm auftrat. Hätte dieser für ihn nicht die Verehrung einer authentischen Quelle vindicirt, sondern ihn alle die Chancen laufen lassen, denen sich jeder Conjectural-Kritiker aussetzt, so würde das Material sehr bald gesichtet, und die überreiche Spreu von dem, trotzdem reichen Goldwerthe getrennt worden sein; da er aber für Alles Huldigung verlangte, wurde zunächst Alles verworfen, oder wenigstens mit feindseligem Misstrauen angesehen.

Die „*Notes and Emendations*" haben eine solche Fluth von Gegenschriften in Büchern und Journalen hervorgerufen, dass es eine Unmöglichkeit wäre, hier derselben auch nur annähernd vollständig Erwähnung zu thun, selbst wenn dies für uns von Bedeutung wäre. Es genüge die Thatsache, dass vorläufig jeder der Shakespeare-Herausgeber gegen die Anerkennung des vom alten Corrector Dargebrachten protestirte. Der erste in der Reihe war Singer, der

Sache vielleicht mehr genützt haben würde, wenn er bei seiner
sition sich einer würdigeren Form bedient hätte, und der
ung treu geblieben wäre, die er in seiner Ausgabe des Shake-
re vertreten hatte.

Ebenso war in den Augen des Publikums vielleicht auch die
utung des Dyce'schen Verdicts zu Ungunsten des „Angeklagten“
rer Wirkung um etwas geschwächt, weil man in ihrer Form den
anz einer Gereiztheit finden wollte, die ihre Entstehung in lite-
ch persönlichen Conflikten zwischen beiden Männern suchen
te. — Kurzum, es trat eine Bestätigung der alten Lehre von
Action und Reaction ein; nachdem ein Buch von Hamilton
*inquiry into the genuineness of the Manuscript corrections etc.*“
ienen war, welches Collier der absichtlichen Fälschung so
wie anklagte, musste sich im Urtheil vieler leidenschaftslo-
Männer von Fach eine Opposition zu Gunsten Collier's ent-
eln, die an Kraft um so mehr zunahm, als Das, was die Sym-
.e zu sehen wünschte, der Verstand sehen musste. Die An-
e also, oder der Verdacht, scharf formulirt, behauptete (und
trirte sich durch Facsimilia), Collier habe selbst die Aende-
en, noch dazu in der Handschrift einer früheren Zeit, in ein
nplar der zweiten Folio hineingetragen, um, wie Macpherson,
nd oder Simonides, die gelehrte Welt zu hintergehen. Nun
lgen aber wenige Worte, um diesen Verdacht in ein Nichts auf-
sen: erstens hat Collier, wie oben schon erwähnt wurde, seinen
lit als Text-Kritiker untergraben, indem er für die Arbeit des
ectors Alles aufgab und verleugnete, wofür er bisher gekämpft
; und so schneidet Keiner in sein eigenes Fleisch, um der ge-
ten Welt ein Schnippchen zu schlagen. Zweitens aber hat die
ik, nachdem die Sturmeswogen der ersten Aufregung sich ge-
hatten, und der Corrector jeder authentischen Bedeutung
leidet war, in seiner Arbeit doch soviel des echten Goldes ge-
len, dass ihm, trotz all' seiner Fehler, all' seiner Wiederholungen,
ı ein Platz neben den scharfsinnigsten, glücklichsten Conjectural-
ikern nicht vorenthalten werden konnte. Es wäre aber ein selt-
es und ganz neues Hazardspiel mit schriftstellerischem Ruhme
esen, wenn der Shakespeare-Herausgeber Collier sich
einen unfähigen, kritiklosen Arbeiter hingestellt hätte, um dem
ıkespeare-Corrector Collier den Weg über sich hinweg
ie erste Reihe der Conjectural-Kritiker zu bahnen! Nein! Mag
erhin eine Fälschung vorliegen — Collier war dann jedenfalls
am Meisten Betrogene! Und er ist dafür, dass er sich täuschen

liess, all' zu schlimm durch Schmähungen bestraft worden, vor denen ihn seine Vergangenheit als Gelehrter wohl hätte schützen sollen!

Der grösste Thor indessen war der Corrector selbst, der — vielleicht um ein Spiel — einen berühmten Namen, einen Namen verscherzt hat, welcher so lange gelebt hätte, wie es eine Shakespeare-Kritik geben wird; denn er ist eine Macht auf dem Gebiete der neuen englischen Conjectural-Kritik, welche mit einem Sprunge Alles hinter sich zurück gelassen hat, was in neuer Zeit auf diesem Gebiete vorwärts strebt, und der sich kein Kritiker entziehen kann, wenn er nicht seine eigene Unfähigkeit dadurch bekennen will.

Mit den Leistungen dieses Correctors fängt die Reihe Derer an, welche in der Neuzeit auf wirklich productive Weise im Reiche der Text-Kritik thätig gewesen sind. Unter Diesen stellt sich, seiner ganzen Bedeutung nach, Dyce in die erste Reihe. Wir haben seine Leistungen bereits charakterisirt: die kritischen Ausgaben der vor-Shakespeare'schen Dramatiker, die Polemik gegen Collier (in Bezug auf dessen Shakespeare-Ausgabe, wie auf den Corrector), der sich eine energischere gegen Knight anschloss, und seine eigenen Ausgaben unseres Dichters. Die unterscheidenden Grundzüge beider haben sich in dem oben angeführten Abschnitte aus dem Vorworte zur zweiten dargelegt und darin eben tritt auch seine Bedeutung für die Zukunft der hier behandelten Wissenschaft zu Tage. Wenn Knight und Collier ihre Bedeutung durch ihren Cultus des alten Textes eingebüsst haben, weil ihnen eben individuelle Bedeutung für dieses Fach fehlte, so verdankt Dyce es seinem kritischen Geiste, dass seine Uebergangs-Periode conservativer Natur ihm nur förderlich für die weitere Bahn war. Er ist, wenn ich so sagen darf, eine fast ideale Erscheinung auf kritischem Gebiete, in sofern er Theile von all' Dem in sich vereinigt, was, zusammen gefasst, den Kritiker macht: classische Bildung, gründlichstes und vielseitigstes Wissen, daraus hervorgehende Achtung vor den Quellen-Autoritäten; auf der andern Seite hinreichende Objectivität, um sich in die Gebilde des Dichters hineinleben, hinreichende poetische Schöpferkraft, um das so in sich zum Leben Erstandene nach aussen hin gestalten zu können. Mit solchem Materiale musste ein langes Leben eisernsten Fleisses auch ein dieses Lebens würdiges Resultat bringen, und ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, dass Dyce als Kritiker sich wohl mag Fehler, Irrthümer, Auslassungen haben zu Schulden kommen lassen, dass er nichts desto weniger aber der erste, gewaltigste Führer für die ganze fernere Text-Kritik,

ass er, um ein zutreffendes englisches Wort zu gebrauchen, der echte „standard-editor“ des Shakespeare sei! Er hat die Läuterung es Shakespeare-Textes so weit geführt, hat ganz besonders für dieelbe so maassgebende Bahnen vorgezeichnet, dass nur noch weiter us- und bis an's Ende zu führen ist, was und wie er begonnen nd angedeutet hat. —

Als sein würdigster Jünger auf dieser Bahn schien sich ihm ein öchst talentvoller Autodidact anschliessen zu wollen, der mit seinem rsten Werke sich gleich in die Reihe der tüchtigsten Kritiker stellte. Vir nennen Richard Grant White, dessen „*Shakespeare's Scholar: being historical and critical studies of his text, characters, and ommentators, with an examination of Mr. Collier's folio of 1632*“ m Jahre 1854, also 3 Jahre vor Dyce's Ausgabe des Shakespeare rschien, trotzdem dessen Jünger, da er, gleichsam sein Johannes, hm und dem Principe der Kritik, das durchaus Dyce's Stempel rägt, nur den Weg gebahnt hat. Dieser war schon, als im gleichen Iahre mit White's Werk seine „*Remarks on Mr. J. P. Collier's and Mr. C. Knight's editions of Shakespeare*“ erschienen, die ausgebildete kritische Macht, was das Material betraf; die für die Erhaltung dieser Macht nöthige äussere Anerkennung hatte damals schon Wurzel geschlagen, wuchs aber gewaltig, nachdem der Shakespeare erschienen war. — Diese anachronistische Stellung, die ich den beiden Kritikern gebe, wird sich noch mehr durch das Obige dann erklären, wenn ich ein anderes, so eben ausgesprochenes Wort gerechtfertigt haben werde, das, scheinbar ein Tadel, nur Lob enthalten und gerade als Dasjenige bezeichnet werden sollte, was Grant White eine besondere und bedeutungsvolle Stellung im Kreise der Kritiker und für die Kritik gab. — Ich nannte ihn einen Autodidacten, und hatte dabei natürlich nicht seine sonstige Stellung als Gelehrter, oder die zu diesem Ziele durchlaufene Bahn im Auge, sondern nur die Art, wie er an den Shakespeare herangetreten, wie er dessen Kritiker geworden ist. Dieser Art nämlich hat er es, meiner Ueberzeugung nach, zu danken, dass er eine bedeutende Erscheinung geworden ist, und wir wollen ihn selbst reden lassen, um aus seinem Munde Das zu hören, was ich als den Beleg dafür anführen möchte. Da der Inhalt nicht nur für uns wichtig, sondern die Form auch ungemein reizend ist, so werde ich etwas ausführlich im Citate sein. In der ersten Einleitung seines Buchs, in der „*prefatory letter to George William Curtis, Esq.*“ sagt er:

„*Though never one of those who devote their social hours to trumpeting their admiration of him who wrote for all time, yet having*

*been, as you have already seen, his devoted student at so early an age as to be unable to remember when I first began to muse and ponder with wondering delight upon his pages, it was inevitable that love should grow with knowledge, admiration with the capacity to apprehend, and reverence with the gradually acquired ability to compare his mind with those of the others who are called great in literature. But what I first esteemed a misfortune I now regard as one of the happiest circumstances of my intellectual life: — my Father's bookshelves were guiltless of an annotated copy, and I read Shakespeare pure and simple, — that is, in a state as nearly approaching purity as the mere text of Mr. Singer's edition gave it to me. A copy of the small Chiswick edition in one volume, bought with the savings of my own slender stock of pocket money, kept in my own room, carried with me to the country during my school vacations, read by surreptitious candle-light when I was supposed to be asleep, was, through boyhood to youth, through youth to manhood, my companion and my constant joy. You will pardon the egotism, for you will see, if you do not already, that it is necessary.*

*Thrown as I continually was among those who were men of scholarship, even if not professional or literary men, you will wonder, perhaps, how I avoided reading or talking Shakesperian criticism. It was thus. I had heard much said of the wonderful learning and ability which had been brought to the illustration of Shakespeare; and discovering that such eminent names as those of Pope and Johnson were enrolled in the list of his editors and commentators, I looked forward to the perusal of these writings with delightful anticipations. At last, in my Freshman year, I picked up a volume of an annotated edition in the room of a classmate: — the edition, I think, was one called Reed and Johnson's by its American publishers. I opened it eagerly and looked for the comments. The surprise and disappointment with which I read them, I will not undertake to tell you. I found them to consist, not of expansions or illustrations of Shakespeare's thought or analysis of his characters, but of attempts to illuminate passages which had always been to me as clear as noonday, or cold and pragmatic approval or censure of works which I thought should be spoken of only with enthusiastic admiration, tempered with reverence. Nearly all the comments, whether right or wrong, irritated me equally; for nearly all of them seemed to me to be superfluous and therefore insulting. But I reflected that I was but a College boy, and that these were the great Dr. Johnson, the learned Bishop Warburton, or the great poet Pope, or the „very ingenious"*

*contemporaries and friends of those eminent men; and feeling that respectful consideration for their eminence became me, I read on for half an hour in various parts of the volume, until I came to Johnson's closing remarks upon Cymbeline, in which he speaks of „the folly of the fiction, the absurdity of the conduct,“ etc., and finishes by pointing out the „unresisting imbecility“ of the work. This was too much for me: shocked, wounded, repelled, with a sense of personal wrong I flung the book aside, and mentally registered a solemn vow never to read again a criticism or comment of any kind upon Shakespeare's works.*“

Mit dieser Naivetät poetischen Empfindens ging Grant White an seine erklärende Arbeit, und man kann ihn, jenen „*very ingenious contemporaries*“ gegenüber nicht besser und ehrenvoller charakterisiren, als durch die Worte:

„Und was kein Verstand der Verständigen sieht,
Das übt oft in Einfalt ein kindlich Gemüth.“

Er kam, weil er mit Kindesreinheit an's Werk trat, in das Himmelreich des geistigen Verständnisses, während die „Gelehrten,“ die „Reichen,“ als Kamele vor dem Nadelöhr stehen blieben. Er hat durch seine schlichte und klare Darlegung des Sinnes vieler Stellen im Shakespeare eine Unmasse des traditionellen kritischen — oder richtiger unkritischen — Wustes werthlos gemacht, und dem verdienten Vergessen überantwortet! Seine Stellung den Aenderungen des alten Correctors gegenüber war die durchaus angemessen objective, wie sie in unserer früheren Deduction als nothwendig dargestellt ist, und wenn wir Dem noch hinzufügen, dass sein Buch reich an scharfsinnigen Zügen der Conjectural-Kritik ist, so ist es begreiflich, dass man mit grosser Spannung seiner Ausgabe des Shakespeare entgegensah. In den Jahren 1862 und 1863 erschien seine zwölfbändige Ausgabe in Boston mit der Bezeichnung: „*the plays edited from the Folio of 1623, with various readings from all the editions and all the commentators, notes, introductory remarks, a historical sketch of the text, an account of the rise and progress of the english drama, a memoir of the poet, and an essay upon his genius.*“ Der erste Band, welcher die versprochenen Prolegomena enthalten soll, ist noch nicht erschienen, doch kann uns dies nicht verhindern, ein Urtheil über die kritische Arbeit zu fällen. Der Titel zeigt uns, dass der Herausgeber den früher ausgesprochenen Entschluss, „*never to read again a criticism or comment of any kind upon Shakespeare's works,*“ aufgegeben hatte. Ob zu Nutz und From-

men seiner Bedeutung als Shakespeare-Kritiker, werden wir bei näherer Beleuchtung sehen.

Der tüchtige und siegreiche Führer eines Frei-Corps oder eines Trupps von Guerillas ist darum noch nicht befähigt, der commandirende General einer Armee zu sein; dazu bedarf es einer Klarheit des Blicks, einer Sicherheit, über grosse Massen zu verfügen, eines Talents zur Disposition, deren der Guerilla-Chef leicht entbehren kann; seine Grösse liegt im Kleinen, und im grossen Erfolge des Kleinen. Die Unbefangenheit und Sicherheit, welche White besass, als er, ein „*College boy*," ohne Vermittelung direct an Shakespeare herantrat, verwirrte sich ihm, ging ihm verloren, als er den Dichter durch das Objectiv der an ihm geübten Kritik betrachtete, und für den Reichthum, den er an solcher Kenntniss sich erwarb, ward er ärmer an ursprünglich genialer und selbstständiger Auffassungsfähigkeit. Er ist in seinem Shakespeare zurückgegangen, was Naivetät des Verständnisses betrifft, und die von ihm geschmähten Kritiker haben sich gerächt, indem sie ihm dieselbe Krankheit einimpften, die es früher machte, dass er vor ihnen zurückschreckte.[1]) Wenn nun nichts destoweniger ge-

---

[1]) Sei in aller Flüchtigkeit ein Beispiel angeführt: In der zweiten Replik des Jago im Othello (Akt I. Scene I) stehen folgende Worte, die ich literatim der 1. Folio nachdrucke:

„ . . . . . . . *For certes, ſaies he,*
*I haue already choſe my Officer. And what was he?*
*For-ſooth, a great Arithmatician,*
*One Michaell Caſſio, a Florentine,*
*A Fellow almoſt damn'd in a faire Wife.*
*That neuer ſet a Squadron in the Field,*
*Nor the deuiſion of a Battaile knowes*
*More then a Spinſter.*"

Die fünfte Zeile obigen Citates weckte die emendirende oder erklärende Thätigkeit aller Kritiker. Diejenigen, welche die alte Lesart festhielten, suchten Beziehungen auf Bianca darin, Andere änderten „*wife*" in „*life*", oder in „*wise*." Die Gründe findet Jeder, der sich dafür interessirt, in der *Variorum-edition*: es würde hier zuviel Raum einnehmen, sie aufzuführen. — Auf so schwachen Füssen nun auch alle Erklärungen oder Aenderungen stehen, (da keine von ihnen die Zeile so herstellt, dass sie im Zusammenhange mit dem Uebrigen sagt, Othello habe einen schlechten und unerfahrenen Offizier, einen unmännlichen Mann zu seinem Lieutenant gemacht) — die schwächste von allen (wenn wir Tieck's ebenso empörende wie absurde Erklärung ganz unberücksichtigt lassen) ist doch die, welche „*wife*" in „*wise*" verwandelt; und diese hat Grant White nicht nur angenommen — dazu hatte er ein Recht! — aber er

igt werden muss, dass sein *Shakespeare's-Scholar* die Erwartung uf fernere Arbeiten so hoch spannte, dass immerhin noch Ausgeeichnetes übrig bleibt, wenn jene auch nicht ganz befriedigt rurde; wenn wir demnach durchaus das Zugeständniss machen önnen, dass Richard Grant White's Shakespeare mit zu den esten Ausgaben gehört, die existiren, ja, dass er Dyce am Nächten stehe, so rechtfertigt sich durch das von uns Dargelegte — renn dies überhaupt richtig ist — jenes obige Wort, das ihn den ünger Dyce's nennt; denn der Meister ist durch die Berührung iit all' dem Studien-Material gegangen, ohne seine Selbstständigeit, seine Objectivität zu verlieren! — Scheiden wir von White ndessen mit der Ueberzeugung, ihn selbst in späteren Ausgaben auf er Meisterhöhe zu finden. —

Erwähnen wir nun endlich die von Howard Staunton im ahre 1863 in 3 Bänden in London veröffentlichte Ausgabe, so geehieht es, um bei dem Herausgeber einen hervorragenden kritischen icharfblick, ein bedeutendes und sehr oft glückliches conjecturirenles Talent und tüchtige Sachkenntniss anzuerkennen. Auch muss emerkt werden, dass der Text im Ganzen dem allgemeinen Beürfnisse angemessen behandelt ist, und dass somit die Ausgabe ich der weiteren Verbreitung empfehlen würde, wenn Dem nicht lie äussere Form, drei grosse dickleibige Bände, entgegen stände; lie Gilbert'schen Illustrationen sind eine hübsche Zugabe, wenn ie nicht durchweg auf Kunstwerth Anspruch machen.

Schliessen wir so mit den englischen Herausgebern ab, so nüssen wir zunächst noch der kritischen Hülfsmittel gedenken, relche der Arbeit der Herausgeber auf das Wichtigste Vorschub eisten. Hier kommt, was wir oben von der Unzulänglichkeit des ns gestatteten Raumes sagten, ganz besonders zur Geltung. Wir önnen nur des Wenigsten direct Erwähnung thun, und müssen ns in Bezug auf Conjectural-Kritik darauf beschränken, zu erklären, ass die englische Journalistik, das heisst die Mitarbeiterschaft der *reat many*," zu einer nicht zu unterschätzenden Macht geworden t. — Demnächst begnügen wir uns, der wichtigsten und werthvoll-

---

t sie in den Text gesetzt, und in einer Note erklärt: „*There are two pages discussion and conjecture upon the passage in the Variorum of* 1821, *but the ading of the text is now for the first time promulgated*"!!

Das möchte ich etwas leichtfertig mit dem Text umgehen nennen. Ich lte eine andere Lesart für richtiger, würde es aber doch nie wagen, sie lbstständig in den Text aufzunehmen:

„*A fellow, almost damn'd in a faint wife.*"

sten Arbeit zu gedenken, die uns bedauern lässt, dass ihr Verfa
nicht in die Reihe der Shakespeare-Herausgeber getreten ist: *Fr*
*cis Douce, illustrations of Shakespeare, and of ancient manners*
der für die Kenntniss der alten Bühne wie für den Text des Di
ters Bedeutendes geleistet hat.

Auf früher schon Berührtes zurückweisend, müssen wir nochm
an die kritischen Ausgaben der vor-Shakespeare'schen Dramatik
überhaupt an die Sichtung des gesammten Materials erinnern, ol
dessen Kenntniss Shakespeare und die englische Sprache nicht w
senschaftlich behandelt werden kann, und wollen hierbei nochm
das Wort hervorheben, das überhaupt das Gesammte der neu
Thätigkeit im Gegensatze zu früheren Arbeiten charakterisirt:
ist das Wort Wissenschaftlichkeit! Einzel-Ausgaben Sha
speare'scher Stücke nach Vergleichung der ältesten Drucke; facsi
lisirte Abdrücke derselben; in neuester Zeit absolut treue Cop
der ersten Ausgaben, vermittelst des Verfahrens der Photolithog
phie; Concordanzen [1]) und die vorzüglichsten Lexicalien — verb
ten Kenntniss und erleichtern die Fähigkeit zu Leistungen, und
ist es kein Vorwurf für die frühere, solcher Hülfsmittel entblö
Zeit, wenn wir erklären, dass die Gegenwart weit hervorragt
Allem was die subtilere Feilung des Textes betrifft; da wir auf
andern Seite zugestehen müssen, dass ohne die riesenmässige V
arbeit unserer Vorgänger wir uns noch in den Anfangsgründen
wegen würden. Wir haben Licht und Schatten gegeben — a
die Grundzeichnung war ihr Werk!

Es bleibt uns zum Schlusse noch Eines zu erwähnen üb
das unserm persönlichen Interesse am Nächsten liegt — die I
stung deutscher Kraft auf dem von uns besprochenen Gebiete. H
nennen wir als die Hervorragendsten Schlegel und Tieck, u
dann Ulrici, Delius, Mommsen und Eltze.

Man nenne Schlegel's Namen, wenn es sich um Shakespe
handelt, und man hat der anerkennendsten Kritik, der verdientes
Huldigung das zutreffende Wort verliehen. Seine Leistungen stel
dem Grössesten ebenbürtig, was überhaupt für Shakespeare getl
ist, und er hat mit der Vorahnung des Genies vielen bewähr
Aenderungen einer spätern Zeit vorgegriffen. — Wir verglichen
oben mit Theobald; sei es uns gestattet, für Tieck eine and

---

[1]) Ich erwähne hier besonders der gewissenhaft gearbeiteten Shakespe
Concordanz der Mrs. Cowden Clarke, die in Gemeinsamkeit mit il
Gatten auch eine gute Shakespeare-Ausgabe veröffentlicht hat.

Parallele zu ziehen; er stellt sich in seinen Leistungen auf dem Shakespeare-Gebiet für uns unwillkürlich neben Warburton, der mit mehr Kühnheit als Achtung und Befähigung den Text Shakespeare's emendirt hat. Wir sprechen hier natürlich nur von dem Text-Kritiker Tieck; der Uebersetzer, oder vielmehr Der, welcher Uebersetzungen veröffentlichte, gehört nicht vor den Richterstuhl unserer Entscheidungen, wenn wir nicht das Eine erklären wollen, dass die Tieck'sche Uebersetzung durch falsches Verständniss des Textes an zahlreichen Stellen Schuld an der eingewurzelten Verbreitung vieler Irrthümer in Deutschland ist.

Tycho Mommsen, der Bruder des berühmten Historikers, hat mit der Gewissenhaftigkeit und Akribie des klassischen Philologen eine textvergleichende Ausgabe — nebst Abdruck des ersten Materials — von Romeo und Julie bearbeitet, welche auch in England volle Anerkennung als schätzenswerthes Hülfsmaterial gefunden hat. Des Abdruckes einer ältern Novelle, die sich auf den Inhalt der Tragödie Pericles stützt, erwähnen wir flüchtig, sowie wir mit Bedauern der Verschwendung einer staunenswerthen Arbeitskraft gedenken müssen, die sich in dem Buche desselben Autors, *Der Perkins-Shakespeare*, angesammelt hat. Der Perkins-Shakespeare, nach welchem Mommsen sein Buch genannt, ist das Exemplar der zweiten Folio, in dem unser alter Corrector seine Aenderungen gemacht hat, und es genüge zum Verständnisse des Lesers die Erklärung, dass Mommsen in dieser Frage ganz auf Collier's Standpunkt steht. — Der soeben der Tieck'schen Uebersetzung gemachte Vorwurf trifft auch Mommsen, da er bei seiner Revision der neueren Ausgaben den Tieck'schen Fehlern das Verbleiben im Texte gestattete.

Ulrici, der als feingebildeter und gelehrter Aesthetiker auf dem Shakespeare-Gebiete diesseits und jenseits des Canals eine anerkannte und hochgeehrte Autorität ist, hat sich in einer englischen Text-Ausgabe der Tragödie Romeo und Julie auch als Text-Kritiker, und, wir dürfen es sagen, mit Glück versucht; er würde Bedeutenderes geleistet haben, wenn es ihm möglich gemacht worden wäre, den ganzen Shakespeare zu veröffentlichen, und ihm so bei fortgesetzter Arbeit der Muth gewachsen wäre, mit kühnerer Hand in die Gestaltung der fremden Sprache einzugreifen.

Eltze's Hamlet ist ein Meisterwerk an Fleiss, Gelehrsamkeit und Talent, und England hat dies einstimmig anerkannt; was die Conjectural-Kritik betrifft, so schliesst er sich bescheiden dem Besten an, ohne seine eigene Ueberzeugung zu opfern.

Delius endlich hat das grosse Verdienst, dem deutschen P blikum zum ersten Male eine gute und wissenschaftlich behandel Text-Ausgabe, mit allem erklärenden und kritischen Material deutschen Noten, in die Hand gegeben zu haben. Ihm ist die A erkennung zu Theil geworden, eine Autorität für Deutschland : werden, und er verdiente Das von jeher, soweit Fleiss und Geleh samkeit dazu berechtigen. Er verdient es jetzt aber auch im Sim der Kritik, denn er hat neuerdings denselben Weg der Wandelur eingeschlagen, den wir vorher bei Dyce beobachteten; er war g nial genug, es nicht für eine Entwürdigung der Gelehrsamkeit ur der kritischen Gewissenhaftigkeit zu halten, wenn der berufene Conjectural-Kritik ihr Recht wurde, und so begrüssen wir in ih und seinen ferneren Arbeiten den ersten, den tüchtigsten Text-Kr tiker Shakespeare's unter den Deutschen. —

Endlich kann ich die Feder nicht niederlegen, ohne noch zwei Leistungen zu gedenken, wenn sie gleich nicht direct zu unsern Gegenstande gehören; sie gehören doch im Geiste so zu dem Ge biete, das hier behandelt wird, dass wir uns bei den so schon noth wendigen vielen Auslassungen einer sehr tadelnswerthen schuldi machen würden, wenn wir ihrer nicht erwähnten. Das eine ist di Arbeit Albert Cohn's: *„Shakespeare in Germany in the sixteent and seventeenth centuries: an account of english actors in German and the Netherlands etc.,“* eine höchst gewissenhafte und erschöpfend Arbeit, die viel des unbekanntesten Materials bringt; das ander sind die Shakespeare-Uebersetzungen aus der Feder Friedric Bodenstedt's.[1])

Recapituliren wir alles Gesagte und fragen: was war das Re sultat der Gesammt-Leistungen der neuern englischen Text-Kritik so liegt die Antwort am Besten und Kürzesten vielleicht in de oben schon ausgesprochenen Worten, die zu wiederholen mir ge stattet sei: „Wenn wir der vielseitigen und tüchtigen Arbeit ge denken, die der germanische Geist diesseits und jenseits des Canal emsig geschaffen hat, so können wir dem Andenken Shakespeare' die schönste Huldigung darbringen, indem wir erklären, dass, wenn gleich an der Form noch Vieles zu säubern, im Sinne Manche zu deuten ist, doch der Geist des Dichters jetzt unverhüllt in se

[1]) Das mir im Manuscript des obigen Aufsatzes von dem verehrten Ve fasser freundlich gespendete Lob hab' ich mir erlaubt zu streichen, da ich mich in diesem von mir selbst herausgegebenen Buche nicht wohl loben l sen kann. F. B.

ner vollen Schönheit das Eigenthum der ganzen gebildeten Welt geworden ist!"

Ich schliesse hier mit der Ueberzeugung, mit der ich die Arbeit begann: dass ich dem Leser zumuthe, höchst Unvollkommenes anzunehmen, und kann nur wünschen, dass ich wenigstens das Eine erreichen möchte — berufenere Kräfte zu gründlicherer Behandlung des Gegenstandes anzuregen.

Berlin, den 1. Mai 1865.

# Shakespeare ein katholischer Dichter.

(Shakespeare von **A. F. Rio.** Aus dem Französischen übersetzt von **Karl Zell.**)

Von

**Michael Bernays.**

---

Man hat Ursache, einem Autor erkenntlich zu sein, der gleich an der Schwelle des Buchs uns seine Absichten eröffnet und deutlich das Ziel bezeichnet, das er sich zu erreichen vorgenommen. Der Verfasser des vorliegenden Buchs erweist uns diese dankenswerthe Gefälligkeit; gleich in der Einleitung bekennt er unverholen, zu welchem Zwecke er die Feder ergriffen. Er ist erstaunt darüber, dass Shakespeare so verschiedene und oft so sonderbare Beurtheilungen erfahren hat: die deutsche Kritik zeigt sich zwar nicht so unverständig, wie die englische; aber auch sie hat den grossen Briten verkannt. Auch Goethe und Schiller vermochten nicht, bis in das Innere seines Wesens vorzudringen, jener ist, wie Herr Rio meint, „von seinem Standpunkt eines naturalistischen Dichters aus“ über „Shakespeare's Naturalismus in Exstase gerathen.“ Schiller hingegen ward, „mit grösserem Rechte, durch Bewunderung des Idealismus Shakespeare's in Exstase versetzt.“ In welchem Sinne unserm Goethe hier der Standpunkt eines naturalistischen Dichters

schrieben wird, bleibt uns verborgen, und ebenso verborgen uns die Stellen in Schiller's Werken und Briefen, in denen sich Exstase über Shakespeare's Idealismus ausspricht. In dem Auf- über naive und sentimentalische Dichtung stellt Schiller ihn n Homer, weil in den Werken Beider die vollkommenste Wahr- der Darstellung herrscht, welche durch die subjektive Empfin- ; des Autors niemals beeinträchtigt wird. Alsdann erkannte ller, was schon Lessing erkannt hatte, dass Shakespeare, „so er wirklich gegen den Aristoteles sündigt, weit besser mit ihm de ausgekommen sein, als die ganze französische Tragödie" und :h Richard III fühlte er sich sehr lebhaft an die griechische Tra- ie erinnert. (An Goethe 5. Mai und 28. November 1797.) Fast hte es scheinen, als habe der Verfasser sich zu jener übereilten sserung durch einen missverstandenen Satz in Gervinus' Shake- are (4, 321) verleiten lassen.

Aber wer wird auch einen französischen Autor so streng beim rt nehmen, wenn er gelegentlich einige Bemerkungen über deutsche hter wagt! Und man wird diese Strenge um so eher ermässigen, nn man vernimmt, dass der Autor sich einen gefährlichen Posten vählt hat und dass von den zahlreichen Gegnern, mit denen er den Kampf tritt, mehr als einer, nach seinem eigenen Ausdrucke, egion heissen könnte;" unsere Strenge sollte also vor wohlver- entem Mitleid weichen. Herr Rio hat sich nämlich vorgesetzt, n grossen englischen Dichter für die Katholiken wieder zu gewin- n, denen er als gläubiger Mensch und gläubiger Dichter angehört. war haben die Schriftsteller und Kritiker, die ihm bisher ihren leiss gewidmet, wie in einem geheimen Einverständniss sich be- üht, ihn dieser Genossenschaft zu entziehen; die verschiedenen arteien auf dem Gebiete der Religion und Philosophie, rationa- stische Protestanten und orthodoxe Männer der Hochkirche, An- nger Hegel's, sowie Pantheisten und Atheisten haben ihn der eihe nach zu dem ihrigen gemacht; nur die Katholiken haben sich hweigend und unthätig verhalten; aber jetzt erhebt die römische irche gebieterisch ihren Anspruch durch den Mund des Herrn Rio nd fordert von Ketzern und Heiden ihren getreuen Sohn William hakespeare zurück.

Herr Rio verhehlt sich nicht „die Kühnheit, oder selbst, wenn an will, die Verwegenheit seines Unternehmens." Aber er sollte cht glauben, dass er der erste sei, der es unternimmt, den Dich- r des Hamlet in den Schooss der römischen Kirche zurückzuführen. a er diesem Gegenstand „ein gewissenhaftes und eindringendes

Studium" gewidmet, das er sogar schon „vor mehr als einem Vierteljahrhundert" begonnen hat, so durfte es ihm nicht unbekannt sein, dass z. B. Charles Butler den grossen William an der Spitze der katholischen Dichter Englands nennt. Wir haben indess nicht im Sinne, den Ruhm zu schmälern, der Herrn Rio aus seinem Unternehmen erwachsen möchte. Von ganzem Herzen sei ihm unverkümmert die Ehre gegönnt, die Meinungen, die er hier vorträgt, zuerst gefasst und zuerst ausgesprochen zu haben. Und allerdings ist er auch der erste, der zu behaupten wagt und zu beweisen glaubt, nicht nur, dass Shakespeare aus einer katholischen Familie stamme und selbst sich zur römischen Kirche bekannt, sondern dass er auch in seinen Dichtungen vornehmlich dahin getrachtet habe, diese Kirche, welcher er mit so rührender Treue angehangen, zu feiern und zu erheben und sie an ihren triumphirenden Widersachern zu rächen. Der Meinung Rio's zufolge, musste die innerste Natur der Shakespeare'schen Werke unverstanden bleiben, so lange man in ihrem Urheber nicht den treuen Katholiken erkannt hatte; ein Verständniss dieser Werke wird jetzt erst möglich, nachdem Herr Rio ihnen die seit längerer Zeit verflüchtigte katholische Seele wieder eingehaucht hat.

Von welcher Art sind nun die Gründe, die den Verfasser zur Annahme seiner Meinung bewogen haben und durch welche Beweise hofft er uns von der Richtigkeit dieser Meinung zu überzeugen? Hat er während des Verlaufs seiner fünfundzwanzigjährigen Studien Materialien zur Biographie Shakespeare's in die Hände bekommen, die vor ihm Niemand ausfindig gemacht hat und durch deren Benutzung es ihm gelingt, die grossen Lücken in unserer Kenntniss vom Leben des Dichters befriedigend auszufüllen? Wie dankbar würden wir für jede Bereicherung des biographischen Stoffes sein! Man weiss und hat oft genug darüber geklagt, aus wie spärlichen und trüben Quellen wir das schöpfen müssen, was man die Biographie Shakespeare's zu nennen pflegt. Schon 60 bis 70 Jahre waren seit seinem Tode verflossen, als unter seinen Landsleuten der Wunsch rege ward, auch etwas von den Lebensverhältnissen des grossen Mannes zu wissen, dessen Werke um jene Zeit (1685) in einer neuen Folio-Ausgabe, der vierten seit 1623, dem Publikum vorgelegt wurden. Man fing an, zu forschen und Erkundigungen einzuziehen; aber die zu spät erwachte Neugier musste sich mit unbedeutenden, hier und dort zusammengerafften Geschichtchen begnügen, die sich vielfach unter einander widersprachen, und für die es entweder gar keine, oder nur eine sehr zweifelhafte Gewähr gab. Wenn man die

richten betrachtet, die etwa um 1680 der Antiquar Aubrey zu-
ıenstellte, wenn man hört, was die ehrlichen Stratforder Bürger
Schauspieler Betterton erzählt haben, wenn man endlich liest,
der mehr als achtzigjährige Gemeindeschreiber im Jahr 1693
Herrn Dowdall berichtete, so bedarf es allerdings keiner sehr
härften Kritik, um den geschichtlichen Werth dieser Traditionen,
zum Theil schon durch ihre Abgeschmacktheit ihren Ursprung
athen, auf das richtige, das ist, auf ein sehr bescheidenes Maass
ckzuführen. Wer den vorhandenen Biographien Shakespeare's
neue hinzufügt, sollte daher während seiner Arbeit immer-
rend die bekannten Worte von Steevens[1]) und Hallam[2]) im Ge-
ıtniss behalten. Denn, in der That, ganz sicher steht für uns
ıhakespeare's Leben nur das Wenige, was wir aus deutlichen
sserungen der Zeitgenossen erfahren, oder was durch gleich-
ge Dokumente beglaubigt wird. Eine ziemliche Anzahl ehemals
kannter Dokumente ist während der letzten Jahrzehnte an's
t gekommen; aber kaum sind wir der Belehrung, die sie uns
n, froh geworden, so müssen wir auch schon unweigerlich auf
Verzicht leisten: denn, dass diese Schriftstücke, namentlich die-
gen, welche Collier aus Lord Ellesmere's Papieren hervorzog,
lscht sind, das kann nach den Untersuchungen von Hamilton
Ingleby ferner keinem Zweifel unterliegen. Es erweckt kein
ıtiges Vorurtheil für die kritische Sorgfalt, die Herr Rio seinem
e widmet, dass er diese Urkunden, je nachdem sie seinen
cken dienen, der Benutzung würdigt, oder unbenutzt lässt. Aus
m Briefe des Dichters Daniel an Sir Thomas Egerton geht her-
dass Shakespeare sich um das Hofamt eines *Master of the Queens*
*ls* beworben habe; in einem andern mit den Buchstaben H. S.
rzeichneten Briefe, den man dem Grafen Southampton zuschrieb,
hieht der besondern Gunst Erwähnung, mit welcher Elisabeth
König Jacob den Dichter ausgezeichnet; beide Briefe bleiben
Herrn Rio weislich unerwähnt, denn sie würden freilich allen
en Vermuthungen und Versicherungen gar zu entschieden wider-
chen. Dagegen verschmäht er es nicht, das ebenfalls gefälschte
iftstück vom November 1589, in welchem Shakespeare unter den
ilhabern des Blackfriars-Theater erscheint, auf S. 77 als eine
hentische Urkunde," aufzuführen; denn diese „Urkunde," in
cher die Schauspieler bezeugen, dass sie in ihren Stücken nie-

[1]) Zu Shakespeare's 93. Sonett.
[2]) *Introduct. to the Lit. of Europe* II, 176. (1843.)

mals politische und religiöse Materien *(matters of state and religion)* berührt haben, giebt dem Verfasser Gelegenheit, sich recht eindringlich über die furchtbaren Bedrückungen zu äussern, welche das Theater unter der unerträglichen Herrschaft der protestantischen Königin zu erdulden hatte. Und ebenso wenig kann er es sich in einem andern Falle versagen, von einer als unecht erkannten Notiz Gebrauch zu machen: er spricht S. 243 von einem „vor Kurzem erst entdeckten Dokument", dem zufolge im Sommer 1602 eine Aufführung des Othello in Gegenwart der Königin stattgefunden habe; er denkt sich den Dichter bei dieser Aufführung betheiligt, und deutet an, welche „verschiedene Empfindungen" dessen Herz in der Nähe der gehassten Königin bewegen mussten; zugleich spricht er die sinnreiche Vermuthung aus, die Verzweiflung Othello's müsse auf das „reuerfüllte Herz" Elisabeth's, die den Tod des Grafen Essex betrauerte, einen Eindruck gemacht haben, „wie wenn eine Egge mit ihren Eisenspitzen darüber hingezogen würde." Wir müssen Bedenken tragen, dieser Vermuthung beizustimmen; denn von der Thatsache, worauf sie sich stützt, nämlich der Aufführung des Dramas in Gegenwart der Königin, haben wir, wie gesagt, nur durch eine gefälschte Notiz Kunde erhalten.

Von einem Schriftsteller, welcher den Gebrauch gefälschter Dokumente für nöthig erachtet, lässt sich kaum erwarten, dass es ihm gelungen sein werde, beglaubigte Thatsachen und Urkunden von unbezweifelter Echtheit an's Licht zu bringen. Der Verfasser hat denn auch während seiner vieljährigen Mühen dem vorhandenen und so oft durchgearbeiteten biographischen Stoff nicht das Geringste hinzuzufügen vermocht. Er muss sich also bescheiden, diese wohlbekannten kärglichen Materialien nach eigenthümlichen Gesichtspunkten anzuordnen und für seine eigenthümlichen Zwecke zuzurichten.

Unter allen Zeugnissen, die wir über Shakespeare besitzen, konnte dem Verfasser keines werther sein, als der kleine aus vier Wörtern bestehende Satz, mit welchem der Reverend Richard (nicht, wie Herr Rio schreibt, David) Davies seine kurze, handschriftlich erhaltene, Notiz über des Dichters Leben schliesst. Dieser Satz wird denn auch auf einer der letzten Seiten des Buches (300) gleichsam um das ganze, so mühselig aufgerichtete Gebäude zu krönen, mit grosser Befriedigung vorgebracht. Der Verfasser sagt dort (S. 298), „das Nichtwissen der Confession Shakespeare's sei nur ein künstliches; es bestehe nur für Diejenigen, welche entschlossen seien, sich nicht belehren zu lassen; dieses Nichtwissen, oder vielmehr dieses Nichtglaubenwollen, dass Shakespeare der katholischen Reli-

gion angehörte, sei im 17. Jahrhundert unter seinen Landsleuten nicht vorhanden gewesen und man könne aus dieser Zeit ganz positive Zeugnisse aufrufen zur Unterstützung der Behauptung, dass Shakespeare Katholik war.“ Wir dürfen nun nicht etwa fragen, ob Herr Rio uns einen katholischen Beichtvater an dem Sterbebette Shakespeare's zeigen, ob er nachweisen kann, dass Shakespeare die Sterbesacramente empfangen habe; eine solche Frage hat der Verfasser auf S. 299 als „empörenden Hohn“ abgewiesen. Wir enthalten uns also dieses „empörenden Hohnes“ und werden um so begieriger, jene andern „positiven Zeugnisse“ kennen zu lernen. Das eine derselben ist nun jenes Sätzchen, bestehend aus den vier inhaltsreichen Worten: „*He dyed a papist*, er starb als Papist.“ Wer ist der Autor dieses Satzes?

Im Jahre 1688 starb der Reverend William Fulman; er hatte biographische Sammlungen angelegt, welche er seinem Freunde Richard Davies, Rector von Saperton, in Gloucestershire, vermachte; Davies vermehrte die einzelnen Artikel dieser Collectaneen mit mancherlei Notizen; nach seinem Tode im Jahre 1708 gelangten diese Aufzeichnungen nach Oxford, wo sie noch jetzt in der Bibliothek des Corpus-Christi-College aufbewahrt werden. Ueber Shakespeare scheint Fulman nur wenig gewusst zu haben; er nennt seine Vaterstadt, giebt sein Geburts- und Todesjahr an und sagt, dass er aus einem Schauspieler ein Schauspieldichter geworden. Was Davies diesen Bemerkungen hinzufügt, ist auch gar dürftig. Er erzählt das Geschichtchen von dem Wilddiebstahl, den Shakespeare im Park des Sir Thomas Lucy verübt haben soll; aber er ist mit den Personen und Verhältnissen so wenig bekannt, dass er nicht einmal den Taufnamen Lucy's anzugeben weiss. Davies berichtet nun ferner, dass Shakespeare an diesem Lucy später Rache genommen habe; denn dieser sei es, den er in seinem Richter Clodpate verspotte; er nenne ihn einen grossen Mann, und in Anspielung auf seinen Namen trage er als Wappen *three louses rampant.* [1]) Nun findet sich in keinem Shakespeare'schen Drama ein Justice Clodpate; dieser Name diente in sprichwörtlichem Scherz zur Bezeichnung eines albernen, unwissenden Richters. Davies kann nur den Justice Shallow im Sinne haben, der in der ersten Scene der „Lustigen Weiber von Windsor“ im ganzen Bewusstsein seiner Würde auftritt und sich vor-

[1]) Die Worte lauten im Original: *But his revenge was so great, that he is his Justice Clodpate, and calls him a great man, and that in allusion to his name bore three louses rampant for his arms.*

nimmt, den Sir John Falstaff vor der Sternkammer zu verklagen, weil dieser ihm „seine Leute geschlagen und sein Wild getödtet hat.“ [1]) Dieser Shallow indess trägt nicht, wie Davies sagt, „*three louses*“ in seinem Wappen, sondern „*a dozen white luces*“ (Hechte), die dann Sir Hugh Evans in seinem walisischen Dialekt in „*louses*“ verwandelt. — Man sieht also, dass der Bericht des guten Davies da, wo wir ihn controliren können, sich nicht als zuverlässig erweist; der Mann hat ein unbestimmtes Gerede gehört, das er hier aufzeichnet; es ist kaum möglich, in so wenige Worte mehr Ungenauigkeiten zusammenzudrängen. Sollen wir nun Dem, der sich mit Shakespeare's Leben und Dichtungen so unbekannt zeigt, leichtsinniger Weise Glauben schenken, wenn er uns, ungefähr 80 Jahre nach Shakespeare's Tode etwas erzählt, das im vollkommensten Widerspruch steht mit Allem, was wir sonst über den Menschen und Dichter mit Sicherheit wissen, wenn er uns erzählt, dass Shakespeare „als Papist gestorben sei?“

Herr Rio glaubt (S. 300), dass „diese Thatsache zum ersten Mal angeführt worden sei von Herrn Simpson;“ im Jahre 1858 hat nämlich dieser Herr Simpson in der Zeitschrift: *The Rambler* über die, wie es in der Einleitung (S. X) heisst, „Religionseigenschaft [2]) Shakespeare's eine Reihe von sehr interessanten Artikeln“ erscheinen lassen. Diese Artikel im Verein mit Lingard's englischer Geschichte haben Herrn Rio, wie es scheint, vornehmlich mit der Leidensgeschichte der Katholiken unter Elisabeth's Herrschaft vertraut gemacht; er citirt daher Herrn Simpson recht oft und hat offenbar recht viel von ihm gelernt. Ich weiss jedoch nicht, ob dieser letztere Umstand jenen Artikeln zu grossem Ruhme gereicht. Denn ein Artikel, aus dem Herr Rio etwas lernt, braucht deshalb noch nicht ein solcher zu sein, der unbekannte Thatsachen vorbringt oder neue Anschauungen entwickelt. Denn Herr Rio weiss gar manches nicht, was leicht zu wissen war, und was er sogar wissen musste.

---

[1]) *Knight, you have beaten my men, killed my deer, and broke open my lodge.*

[2]) Rio's Buch hat nicht nur das Unglück, eine schlechte Sache mit schlechten Waffen zu vertheidigen; es ist auch überdiess einem schlechten Uebersetzer in die Hände gefallen, der z. B. auf S. 286 folgenden Satz drucken lässt: „Denn der Gesandte spricht mit innerer Bewegung von den Leiden der englischen Katholiken, deren Augenzeuge und Vertrauensmann er war.“ — Wenn Herr Karl Zell auf S. 33 bemerkt, Schlegel habe in *Love's Labour's lost* eine Stelle ausgelassen, so mag er hier die Belehrung empfangen, dass Schlegel keine Zeile dieses Lustspiels übersetzt hat. Vgl. meinen Aufsatz: Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare. Köln. Ztg. 14. Septbr. 1864.

nn er also glaubt, jene „Thatsache," nämlich dass Davies Shakeare einen Papisten nennt, sei zuerst von Herrn Simpson angert worden, so beweist er durch diesen Glauben nur, was freih alle Theile seines Buches auf das Ueberzeugendste beweisen, as seine fünfundzwanzigjährigen Studien ihn mit der Literatur, e sich um Shakespeare und seine Werke in so grossen Massen ifgehäuft, nur in sehr oberflächlicher Weise bekannt gemacht han. Diese „Thatsache" ist oft genug angeführt und besprochen orden. Damit Herr Rio erfahre, durch welche Schriftsteller er mit ichter Mühe, ehe Herr Simpson seine Artikel schrieb, die Kenntss dieser Thatsache hätte erlangen können, so wollen wir ihn if einige Bücher verweisen, die sogar während der Zeit seiner udien erschienen sind. Joseph Hunter, der im Jahre 1845 die vei Bände seiner *New Illustrations of the Life, Studies and Writings f Shakespeare* herausgab, erwähnt auf S. 115 des ersten Bandes ie von Davies überlieferte Nachricht und nennt sie *remarkable, f true;* Halliwell druckt in seinem 1848 erschienenen *Life of William Shakespeare* auf S. 123 sorgfältig den ganzen Bericht von Daies ab,[1]) und es fällt ihm durchaus nicht ein, jene bedeutsamen vier Förtchen am Schlusse ängstlicher oder betrügerischer Weise wegulassen; endlich hat Alexander Dyce in der Biographie, welche en ersten Band seiner Ausgabe Shakespeare's vom Jahre 1857 erffnet, jenes gefährliche Sätzchen auf S. 111 ganz unerschrocken ngeführt, und seit dem Jahre 1861 konnte es auch der deutsche eser sehen und prüfen, wenn er nur einen Blick thun wollte in ie mit erschöpfender Vollständigkeit zu vortrefflicher Uebersicht usammengestellten biographischen Nachrichten, welche Delius dem iebenten Bande seines Shakespeare einverleibt hat: hier fand er es ogar zweimal, in der 17. und 55. Note, abgedruckt.

Jene „Thatsache" ist also durchaus nicht verheimlicht worden. Ind welchen Werth haben unbefangene Forscher, für welche ein lesetz der Kritik vorhanden ist, dieser Notiz beigelegt? Eben den, relcher ihr zukommt. Sie verbürgt uns nichts weiter, als dass eben den mannigfaltigen Gerüchten, welche über Shakespeare, zum Theil erst lange nach seinem Tode, in Umlauf kamen, in gewissen Kreisen auch das Gerücht aufgetaucht war, dass er als Papist getorben sei. Indess scheint dies Gerücht, seiner geringen Glaubrürdigkeit wegen, sich nur wenig verbreitet zu haben, weil Davies,

---

[1]) Hier sind auch die Zusätze von Davies durch den Druck genau von er ursprünglichen Aufzeichnung Fulman's unterschieden.

so viel wir wissen, der einzige ist, der es, gegen das End
17. Jahrhunderts, nicht etwa dem lesenden Publikum öffentlich
theilte, sondern neben den andern Notizen gelegentlich auf
nete. — Wenn ein Gerücht sich unbefangenen Forschern als g
los erweist, so sind diese nicht verpflichtet, den Ursprung dess
zu erklären; in diesem Falle jedoch lässt sich wohl vermuthen
das Gerede entstand. Unter den Stratforder Bürgern kam,
im Beginn des 17. Jahrhunderts, ein strenger puritanischer Sin
Geltung. Während früher, in der Jugendzeit Shakespeare's, die
dernden Schauspielertruppen dort häufig ihre gern gesehenen
stellungen gaben, wurden im Jahre 1602 und 1612 alle theatrali
Lustbarkeiten von der Corporation bei scharfer Strafe wied
untersagt. Hunter bemerkt (1, 105), dass unter den Nachkom
des Dichters selbst mehrere solchen strengen religiösen Gesinnu
sich zuneigten. Dass Shakespeare dieser puritanischen Enghe
keit abhold war, dürfen wir mit Zuversicht annehmen; er wi
auch, wenn er sich dazu aufgefordert fand, entschieden ausge
chen haben, dass jene bis zum Lächerlichen getriebene Sittenst
weder der wahren Religion, noch der wahren Sittlichkeit förd
sein könne, — und wie leicht mag es da manchen Ueberfron
in den Sinn gekommen sein, in ihm einen verkappten Papiste
wittern; „denn in jenen Tagen gab es viele, die da glaubten,
kein Puritaner sei, sei auch kein Protestant." [1])

Wie ein derartiges Gerede entsteht, wie hartnäckig es sic
erhält und fortpflanzt, dafür können wir in der Geschichte un
eigenen Schriftsteller ein lehrreiches Beispiel finden. Wie l
hat man nicht Ludwig Tieck und August Wilhelm Schlegel für l
liche Katholiken gehalten! Die Behauptung, dass sie zur römi
Kirche übergetreten, ist nicht etwa 80 Jahre nach ihrem Tode
einem Notizensammler gelegentlich aufgezeichnet worden: sie
bei Lebzeiten dieser Männer öffentlich ausgesprochen. Tieck hi
niemals der Mühe werth, sie zu widerlegen, Schlegel wies sie
im Jahre 1828 in einer vortrefflichen Schrift zurück. Wollte
ein zukünftiger Literarhistoriker einen dieser beiden Männer,
die Aeusserungen ihrer Zeitgenossen hin, zum Katholiken ma
so könnte er für sein Verfahren wenigstens mehr scheinbare Gr
vorbringen, als wir für uns anführen könnten, wenn wir, au
Wort des Herrn Davies hin, Shakespeare als Papisten sterben lie

[1]) — *for in those days there were many who thought, that not to be a Puritan was not to be a Protestant.* Hunter, 1, 115.

s Gerücht, das Davies der Nachwelt aufbewahrt hat, kann uns
o nicht mehr gelten, als irgend eine der Anekdoten, die man sich
r etwa 180 Jahren von Shakespeare zu erzählen begann; und wie
r dem Autor der *„Lives of the Poets“* (1753) und sogar dem Dr.
hnson entschieden unsern Glauben versagen, wenn sie uns be-
hten, dass Shakespeare seine Laufbahn in London vor den Thü-
ı der Schauspielhäuser als ein ausgezeichneter Pferdehüter begon-
n habe,[1]) ebenso entschieden misstrauen wir dem Herrn Davies,
nn er, ohne uns irgend eine Gewähr für seine Behauptung zu
ten, den Dichter im Schoosse der römischen Kirche sein Leben
den lässt.

Aber Herr Rio hat uns „ganz positive Zeugnisse“ vorzulegen
heissen. Wie, wenn eins von diesen die Worte: *he dyed a papist*
stätigte? — Freilich zeigt es sich, dass Herr Rio nur noch über
nen Zeugen zu verfügen hat: es wäre für ihn also räthlich ge-
sen, seine Verheissung in etwas bescheidenere Worte zu fassen.
esem einen Zeugen horchen wir nun mit verdoppelter Aufmerk-
nkeit. Wie angestrengt wir indess auch aufhorchen, wir können
hts vernehmen; denn dieser „ganz positive“ Zeuge erweist sich
negativ bis zum Aeussersten: er sagt nämlich gar nichts. Er
erhebt uns also auch der Mühe, sein Zeugniss zu prüfen. Dieser
weigsame Zeuge ist kein anderer als John Ward, der von 1662
1679 Vicar in Stradford war; er hinterliess verschiedene, nur
seinem eigenen Gebrauch bestimmte Aufzeichnungen, unter denen
h auch einige zwischen 1661 und 1663 niedergeschriebene Noti-
ı über Shakespeare befinden. Er erzählt uns unter anderm das
störchen, Shakespeare habe mit Drayton und Ben Jonson ein lu-
ges Gelage gehalten; wahrscheinlich habe man zu stark getrunken
*d itt seems drank too hard),* denn Shakespeare sei an einem Fie-
r gestorben, welches er sich dabei zugezogen. Mit den Werken
s Dichters war der gute Vicar damals noch wenig vertraut, denn
notirt sich, dass er sie durchlesen müsse, damit er in der Sache
ht unwissend sei *(that I may not be ignorant in that matter),* und
nz ernsthaft fragt er sich, ob Dr. Heylin auch wohl daran thue,
seiner Aufzählung der berühmten dramatischen Dichter Englands
akespeare auszulassen?“ — Ward's Tagebuch wird in der Bibliothek

[1]) Dies Geschichtchen soll Betterton von Sir William Davenant erfahren
ben, der, wenn man dem Schwätzer Aubrey trauen darf, sich gern für einen
ürlichen Sohn Shakespeare's halten liess.

der *Medical Society* in London aufbewahrt und ist im Jahre 1839 herausgegeben worden. [1]) In dieser Ausgabe finden sich die seitdem oft angeführten Notizen; von einem Zeugniss über Shakespeare's Katholicismus findet sich aber nichts, offenbar, weil sich auch in der Handschrift nichts davon vorfand. Aber Herr Rio wollte durchaus etwas derartiges finden. Er sagt (S. 300): „In diesen Memoiren" — so nennt er mit einem prunkhafteren Titel die Aufzeichnungen Ward's — „in diesen Memoiren kommt zwar eine Erwähnung des Todes unseres Dichters vor," — es ist das eben angeführte Histörchen — „aber ohne die geringste Aufklärung über die Religion, in welcher er starb." — Wir fragen ganz einfach: Was sollte denn der gute Ward da „aufklären," wenn Shakespeare unter Protestanten als Protestant lebte und starb? — Aber Herr Rio fährt fort: „Das Schweigen des Verfassers der Memoiren oder diese Lücke war für viele Leser ein Gegenstand der Verwunderung, und sie konnten sich die Sache nicht recht erklären." Man sieht, der Verfasser ist ungehalten darüber, dass ihm der Vorrath seiner „ganz positiven Zeugnisse" in so bedenklicher Weise zusammenschmilzt; geht er in seinem Unmuth wohl gar so weit, den Herausgeber des Tagebuchs, Dr. Severn, einen Mann, dessen Ehrenhaftigkeit zu bezweifeln wir nicht die geringste Ursache haben, einer höchst unehrenhaften Unterschlagung jenes Zeugnisses zu beschuldigen? Hat Herr Rio denn etwa das vermisste Zeugniss in Ward's Handschrift mit eigenen Augen gelesen? Nein, er pflegte, wie sich aus seinem Buche ergiebt, zum Zwecke der „Untersuchungen, die er über die katholischen Dichter Englands seit der Reformation anstellte" (S. 301) die handschriftlichen Schätze der Archive und Bibliotheken nicht zu durchmustern; er begnügte sich, aus solchen Quellen zu schöpfen, die bequemer am Wege liegen. Er hat auch Ward's Manuscripte nicht durchforscht; sein Gewährsmann ist J. Payne Collier; aber auch dieser hat die Worte des Stratforder Vicars nicht etwa selbst gelesen; er hat nur, ehe das Tagebuch im Drucke erschienen war, Herrn Rio erzählt, er habe von Dr. Severn, dem die Herausgabe der Ward-schen Papiere aufgetragen worden, im Gespräche gehört, „dieses Tagebuch enthalte eine entscheidende Stelle zur Bestätigung der Vermuthung, dass Shakespeare in der katholischen Religion gestorben sei" (S. 302). Und dass er dies wirklich von Dr. Severn ge-

[1]) *Diary of the Rev. John Ward. Arranged by Charles Severn, M. D.* London 1839.

habe, versicherte Collier in einem Briefe, den er kurz nach der
ffentlichung des Tagebuchs an den, durch die wahrgenommene
ke" sehr überraschten Herrn Rio richtete.
Es liegt uns nicht ob, zu untersuchen, wer mehr Glauben ver-
;, Collier, der erzählt, was ihm Dr. Severn über den Inhalt des
buchs erzählt hat, oder Dr. Severn selbst, der das Tagebuch
ısgegeben; wir wollen auch nicht auf das Ergebniss der so
ıft gepflogenen Verhandlungen über die Echtheit der von Collier
ckten Dokumente hinweisen; — in keinem Falle ist dies Er-
iss geeignet, unsern Glauben an die Zuverlässigkeit einer Col-
chen Behauptung zu stärken; wir beschränken uns auf die un-
felhaft richtige Bemerkung, dass ein „ganz positives" Zeugniss,
hes noch Niemanden bekannt geworden, auch für Niemanden
irt und daher eine Vermuthung weder bestätigen noch entkräf-
ann. Was aber auch Dr. Severn dem Herrn Collier mitgetheilt
n mag, diese Mittheilungen haben auf den letztern offenbar nicht
geringsten Eindruck hervorgebracht und nicht die leiseste Er-
ung bei ihm zurückgelassen. Fünfundzwanzig Jahre sind seit der
usgabe des Ward'schen Tagebuches verflossen; Collier ist wäh-
dieser Zeit dem Studium Shakespeare's ununterbrochen treu ge-
en; er hat die Werke des Dichters herausgegeben, er hat sein
n beschrieben, er hat über ihn und seine Zeit Entdeckungen
Art gemacht, deren Werth freilich ein sehr zweifelhafter ist;
während er auch das Geringfügigste, das mit dem Leben und
des Dichters in Verbindung steht oder zu stehen scheint, oft
um Ueberdruss bespricht und erörtert, hat Collier innerhalb die-
angen Zeitraums in keiner seiner Schriften auf jenes vermisste
niss hingedeutet. In seiner Ausgabe Shakespeare's vom Jahre
veröffentlichte er eine Biographie des Dichters, die 266 Seiten
sst; an zwei Stellen (S. 223 und 250) erwähnt er das von Dr.
rn herausgegebene Tagebuch und führt die bekannten Worte
Stratforder Vicars an, denen er übrigens in beiden Fällen nur
g Gewicht beilegt; dass er aber in dem gedruckten Tagebuch
„Lücke" vermuthe oder wahrgenommen habe, davon vertraut
Collier seinen Lesern durchaus nichts. Und sollte er sich
t jener vor fünf Jahren empfangenen Mittheilungen des Dr. Se-
damals noch erinnert haben, so muss ihm doch das Zeugniss
l's, von welchem sie ihm Kunde gaben, ganz und gar werthlos
ienen sein; denn auf S. 143 spricht er es so entschieden wie
ich aus, dass Shakespeare als Protestant erzogen worden, als

solcher gelebt habe und als solcher gestorben sei. [1]) Und was hätte auch Collier veranlassen sollen, daran zu zweifeln? Wie das Kirchenbuch bezeugt, hat Shakespeare nebst allen Mitgliedern seiner Familie in der protestantischen Kirche zu Stratford die Taufe erhalten; er, sein Weib, seine Tochter und sein Schwiegersohn haben in der protestantischen Kirche zu Stratford ihre Grabstätte gefunden,[2]) und wir besitzen sein Testament, das wenige Wochen vor seinem Tode aufgesetzt worden, das er drei Mal mit eigener Hand unterschrieben hat. In diesem Schriftstücke einen Beweis für des Dichters katholische Gesinnungen ausfindig zu machen, das hat selbst Herr Rio seinen spähenden Augen nicht zugemuthet: Shakespeare's letzter Wille beginnt auf gut protestantisch mit dem Bekenntniss, dass er „hoffe und sicherlich glaube, durch das alleinige Verdienst Jesu Christi, seines Heilands *(through thonlie merites of Jesus Christe my Saviour)* des ewigen Lebens theilhaftig zu werden." —

Die „ganz positiven Zeugnisse," auf welche Herr Rio unsere Neugier mit so verheissungsvollen Worten gespannt hatte, sind also von uns vernommen worden. Es waren ihrer zwei; das eine entbehrt jeder Beglaubigung und zeigt sich als durchaus unzuverlässig, das andere ist nicht vorhanden. Der Verfasser selbst scheint eingesehen zu haben, dass Zeugnisse von so zweifelhafter Beschaffenheit seiner Behauptung nur eine unsichere Stütze bieten konnten. Er musste daher andere, festere Stützen herbeischaffen, die nicht beim ersten Hauch einer gesunden Kritik zusammenbrechen. Aber von welcher Seite sollten ihm diese Stützen geliefert werden und aus welchem Material sollten sie bestehen? Dieses Räthsel hat der Verfasser bald gelöst. Shakespeare's Leben und Dichtungen bieten, nach seiner Meinung, eine solche unerschütterliche Stütze dar; jenes muss nur unbefangen dargestellt, diese müssen nur richtig gedeutet werden, so ergiebt sich aus ihnen unzweifelhaft, dass wir in Shakespeare einen der feurigsten und gläubigsten Katholiken zu verehren haben. Was die ganz positiven Zeugnisse also nicht leisten wollen,

---

[1]) *That his son William was educated, lived, and died a protestant we have no doubt.*

[2]) Dass die vier Verse auf Shakespeare's Grabstein *(Good friend, for Jesus sake forbear)* vom Dichter selbst herrühren, wird erst im Jahre 1693 von Dowdall erzählt; Halliwell, *Life of Shakespeare* (1848) S. 287, bemerkt sehr richtig: *It is unnecessary to say that such wretched doggrel verses never could have proceeded from Shakespeare's pen.* Eben so sagt De Quincey, diese Verse seien „*equally below his intellect no less than his scholarship,*" und vermuthet, sie könnten wohl vom *grave-digger* oder *parish-clerk* herrühren.

es muss durch indirekte, aber um so unzweideutigere Zeugnisse eleistet werden. Shakespeare's Leben und Dichtungen in's Kathosche gewissermaassen umzusetzen, ist daher die eigentliche Aufabe des Buches.

Das erste Kapitel ist überschrieben: Shakespeare's Erzieung. Die Behandlung dieses Stoffes nimmt 44 Seiten ein. Von Shakespeare's Erziehung wissen wir nichts; wir können nur veruthen, dass er die öffentliche Schule in Stratford besuchte, welche im Jahre 1553 von Edward VI einen neuen Freibrief erhalten hatte und seitdem *The King's new school* genannt wurde. Was wir über des Dichters Kindheit und Jugend mit Zuverlässigkeit aussagen können, beschränkt sich auf die zwei Thatsachen, dass seine Eltern, John und Mary Shakespeare, ihn in Stratford am 26. April 1564 taufen liessen und dass er sich, wahrscheinlich im December 1582, mit Anne Hathaway vermählte. Was wird der Verfasser diesen Thatsachen auf den 44 Seiten seines ersten Kapitels hinzuzufügen haben?

Gleich im Anfang weist er uns sehr energisch auf die „Thatsache" hin, dass Shakespeare „in einer Familie erzogen wurde, welche dem damals unterdrückten Religionsbekenntnisse treu geblieben war."

Kann dies Factum deutlich und bündig bewiesen werden, so erhält die Biographie Shakespeare's allerdings dadurch einen nicht verächtlichen Zuwachs. Auf welche Zeugnisse beruft sich nun der Verfasser? Beruft er sich etwa auf jenes Glaubensbekenntniss, das, ums Jahr 1770, der Maurermeister Mosely in dem Sparrenwerk des Hauses fand, welches das Geburtshaus des Dichters sein soll? Dies von katholischer Glaubensgluth durchhauchte Schriftstück haben noch Chalmers und Drake, [1]) trotz Malone's Widerspruch, für echt gelten lassen; aber jetzt wagt selbst ein Rio nicht, für dies Dokument den Glauben seiner Leser in Anspruch zu nehmen. Er begnügt sich für's Erste damit, jene Behauptung ausgesprochen zu haben, und erzählt alsdann: „Johannes Shakespeare, der Vater des Dichters, muss sich während der Zeit der ersten Religionswirren unter Heinrich VIII und Eduard VI auf irgend eine Art bemerkbar gemacht haben, denn er stand bei seinen Mitbürgern zu Stratford in Ansehen, und dieses

[1]) Jener in seiner *Apology for the Believers in the Shakespeare-Papers* (1797) p. 128 fgg., dieser in *Shakespeare and his times* (1817) 1, 16. Malone hatte diese Confession in seiner Ausgabe Shakespeare's vom Jahre 1790 in gutem Glauben veröffentlicht; in seiner *Inquiry* aber (1796) sprach er die feste Ueberzeugung aus, sie könne nicht aus der Familie des Dichters herstammen.

Ansehen nahm immer zu seit der Regierung von Maria Tudor, welcher er das Bürgerrecht in dieser Stadt und eines der ersten dortigen Gemeindeämter zu verdanken hatte." (S. 2.) Sollte man nicht nach diesen Worten vermuthen, die Königin Maria habe den glaubenseifrigen Handschuhmacher in Stratford durch glänzende Beweise ihrer Gunst ausgezeichnet und ihm „eines der ersten Gemeindeämter" verschafft, zu denen die Bürger sonst nur durch die Gemeinde selbst erwählt wurden?

Der eben angeführte Satz ist nicht blos deshalb anziehend, weil er kein wahres Wort enthält, — diesen eigenthümlichen Vorzug theilt er mit gar vielen andern Sätzen dieses Buches; — er wird uns besonders dadurch wichtig, dass er uns einen Einblick in die Methode eröffnet, zu welcher der Autor sich mit entschiedener Vorliebe bekennt. Diese Methode besteht darin, den klaren und präcisen Daten überall so weit wie möglich aus dem Wege zu gehen und der Darstellung eine angenehme Unbestimmtheit zu ertheilen, die dem Verfasser gestattet, jede erwünschte Folgerung aus seinen eigenen Worten zu ziehen. Der Chronologie ist Herr Rio daher nicht befreundet; wir hingegen haben alle Ursache, uns mit dieser schätzbaren Wissenschaft in gutem Vernehmen zu halten. Nicht ohne Grund hat man sie „die Leuchte der Geschichte" genannt; sie wird uns auch aus der Dämmerung herausleuchten, welche der Verfasser geflissentlich um seinen Gegenstand verbreitet.

Dass der Vater des Dichters sich in den Zeiten Heinrich's VIII oder Edward's VI irgendwie hervorgethan habe, ist eine lächerliche Vermuthung des Herrn Rio. Um das Jahr 1551, also etwa vier Jahre nach dem Tode Heinrich's VIII, zog John Shakespeare von dem Dorfe Snitterfield, wo sein Vater Richard Pächter des wohlhabenden Robert Arden war, nach dem, drei englische Meilen entfernten, Stratford. Im Juli 1553 folgte Maria ihrem Bruder Edward auf den Thron; dass aber gerade von diesem Zeitpunkt an Shakespeare's Autorität unter seinen Mitbürgern zusehends gewachsen sei, davon haben wir keine Kunde. Am 17. Juni 1555 ward er von Thomas Siche von Arlescote wegen acht Pfund verklagt; etwa gegen Ende des Jahres 1557 heirathete er Mary Arden und wir wissen, dass er um diese Zeit zwei Häuser in Stratford besass, eins in Greenhill-street, das andere in Henley-street. Er ward Mitglied der Corporation und man übertrug ihm vom Jahre 1557 an kleinere Aemter in der Gemeinde; als aber Maria Tudor am 17. November 1558 starb, war er auf der Staffel dieser Ehren noch nicht sehr hoch gestiegen: er war damals einer der vier Constables. Zu den „ersten Gemeinde-

ämtern“ gelangte er, nachdem Elisabeth den Thron bestiegen. Im September 1561 ward er einer von den Chamberlains in Stratford und blieb zwei Jahre lang auf diesem Posten; am 4. Juli 1565 wählte man ihn unter die vierzehn Aldermen und endlich vom Herbst 1568 bis zum Herbst 1569 bekleidete er die höchste Würde, welche in der Gemeinde zu erlangen war, nämlich die eines *high bailiff;* am 5. September 1571 ward er alsdann noch zum *chief alderman* für das folgende Jahr ernannt. Aus der einfachen Zusammenstellung dieser Daten ergiebt sich ungefähr das Gegentheil von dem, was Herr Rio seinen Lesern vorgetragen hat; wollten wir uns die von ihm beliebte Darstellungsweise aneignen, so könnten wir etwa sagen: unter der Regierung der katholischen Maria vermochte John Shakespeare nur untergeordnete Aemter in seiner Gemeinde zu erlangen; sobald aber die protestantische Elisabeth zur Herrschaft gekommen, stieg er rasch und in ununterbrochener Folge zu den höchsten Ehrenämtern empor. Wir verschmähen es aber, aus diesen Daten irgend welche Folgerung herauszupressen. Das Eine jedoch sagen sie uns auf das bestimmteste: John Shakespeare hat sich zu jener Zeit in keinem Falle öffentlich zur römischen Kirche bekannt. Elisabeth's erstes Parlament hatte jenes vielberufene Gesetz *(act of supremacy)* erlassen, dem zufolge jeder Beamte verpflichtet war, die Suprematie der Königin in allen kirchlichen Angelegenheiten durch einen Eid anzuerkennen; der Vater des Dichters konnte also seine Aemter nicht übernehmen, ohne diesen vom Gesetz vorgeschriebenen Eid zu leisten und sich damit der Herrschaft der ketzerischen Königin aus freien Stücken zu unterwerfen.

Obgleich der Verfasser demnach für die Behauptung, dass Shakespeare's Familie dem unterdrückten Glauben zugethan gewesen, auch nicht den Schatten eines Beweises beigebracht hat, obgleich die urkundlich beglaubigten Thatsachen dieser Behauptung zu widersprechen scheinen, so wird John Shakespeare dennoch auf den folgenden Seiten beständig als „Recusant“ vorgeführt, und wir erhalten ein ausführliches Gemälde der Qualen, der innern und äussern Bedrängnisse, denen er als solcher nothwendig preisgegeben war.

Von Bedrängnissen und Verfolgungen, die John Shakespeare zu erdulden gehabt, ist uns durchaus keine Nachricht zugekommen. Aus einigen erhaltenen Notizen und Urkunden hat man, und wohl nicht mit Unrecht, geschlossen, dass, etwa vom Jahre 1578 an, seine bis dahin erfreulichen Vermögensverhältnisse, sich weniger günstig gestaltet haben. Er verpfändete das Heirathsgut seiner Frau, Asbyes genannt, für vierzig Pfund an Edmund Lambert; als im Januar 1578

festgesetzt wurde, dass jeder Alderman zu einem bestimmten Zweck sechs Schilling acht Pence beitragen sollte, brauchte er nur die Hälfte dieser Summe zu entrichten; im November jenes Jahres wurden ihm die wöchentlichen Abgaben für die Armen erlassen und am 6. September 1586 verlor er die Würde eines Alderman, weil er, wie angegeben wird, den Sitzungen seit langer Zeit nicht beigewohnt hatte.

Diese und ähnliche Notizen mögen zu der Annahme leiten, dass John Shakespeare in missliche, für einige Zeit vielleicht gar in bedrängte Verhältnisse gerieth; sie lassen jedoch auch eine andere Deutung zu und in jedem Falle wird sich ein unbefangener, wahrheitsliebender Forscher solcher nackt dastehenden Notizen nur mit grosser Vorsicht bedienen. Wie man sie indess auch deuten möge, so lässt sich doch keineswegs aus ihnen beweisen, dass der alte Shakespeare, der 1580 das zwei Jahre vorher verpfändete Gut Asbyes wieder einlösen wollte, jemals in wirkliche Armuth gesunken sei.[1]) Ueber die Ursache, welche jene unerfreuliche Veränderung in seinen Vermögensumständen herbeigeführt, wissen wir vollends gar nichts mit Bestimmtheit zu sagen. Da er in einer Urkunde vom Jahre 1579 ein *yeoman* genannt wird, so hat man vermuthet, er werde sich um jene Zeit in landwirthschaftliche Unternehmungen eingelassen und, vom Glück nicht begünstigt, bedeutendere Verluste erlitten haben.

Für Herrn Rio nun existirt hier nirgends ein Zweifel, eine Unsicherheit; er ist in der beneidenswürdigen Lage, über alle diese Dinge zuversichtlich und entscheidend sprechen zu können. Er weiss, dass die Lage John Shakespeare's eine „erbarmenswerthe“ war, dass „die geringen Mittel zum Lebensunterhalt, welche der Familie noch geblieben waren, sich immer mehr als unzureichend zeigten“ (S. 6); ja, er weiss sogar, dass der Familie das liebe Brod gefehlt hat: „einmal trat der schreckliche Augenblick ein (1580), dass der Bäcker Sadler, welcher für Abgabe des Brodes nicht weniger als fünf Pfund Sterling zu fordern hatte, nichts mehr herzugeben drohte, wenn ihm nicht eine sichere Bürgschaft für die Zahlung der frühern Schuld geleistet würde.“ — Wie rührend! Aber wir wollen den Lesern doch rathen, ihr Mitleid nicht zu verschwenden. Obgleich Herr Rio diese bewegliche Episode eines von ihm erfundenen Fa-

[1]) Am 4. April 1579 ward John Shakespeare's Tochter, Anne, begraben; die Bestattungskosten *(for the bell and pall)* betrugen acht Pence, eine verhältnissmässig sehr hohe Summe; andere Bürger zahlten nur die Hälfte.

lendramas durch die beigesetzte Jahreszahl beglaubigt hat, so lssen wir doch der Wahrheit gemäss aussagen, dass die schreckhe Begebenheit unrichtig dargestellt und die hinzugefügte Jahreshl falsch ist. Auf das schmerzliche Vergnügen, die Geschwister s Dichters und vielleicht gar ihn selbst ängstlich nach Brod hreien zu hören, auf dies Vergnügen wird Herr Rio wohl verchten müssen, wenn er sich der Quelle erinnert, aus welcher seine zählung geflossen ist. Diese Quelle ist das vom 14. November 578 datirte Testament des Bäckers Roger Sadler; unter den Summen, welche er ausstehen hatte, *(Debtes which are owinge unto me oger Saddeler)* zählt der Mann auch fünf Pfund auf, welche er n Edmund Lambert und Cornishe für die Schuld des Mr. John iakespeare zu fordern berechtigt war.[1]) Aus dieser im November 578 niedergeschriebenen Notiz schliesst also Herr Rio, dass die iakespeare'sche Familie im Jahre 1580 kein Brod gehabt habe. an blicke noch einmal auf die eindringliche Darstellung, welche r Verfasser von diesem Vorgang liefert, und lerne an diesem einuchtenden Beispiele die Gewissenhaftigkeit schätzen, mit welcher : seine Quellen ausbeutet.

Aber auch wenn ihn die Quellen gänzlich verlassen, bewahrt r beim Vortrag seiner Behauptungen dieselbe ungestörte Zuversicht. Er sieht nicht nur die zerrütteten Verhältnisse John Shake-)eare's deutlich vor sich, er weiss auch die Ursache dieser Zerittung eben so deutlich anzugeben. Er schildert mit grellen Faren die übele Lage Derjenigen, welche „mit den Agenten der taatsgewalt in Berührung kamen, namentlich mit solchen Agenten, 'elche in der Heimath der ihnen gegenüberstehenden Bürger aus er Zahl der von dem alten Glauben Abgefallenen genommen aren;" am gefährlichsten unter diesen war eine gewisse Klasse n Männern der Justiz. Wehe dem Recusanten, welcher gegen nen Mann dieser Klasse eine Schuldforderung oder sonst einen chtlichen Anspruch geltend zu machen hatte! er musste in diesem ampfe unterliegen, wie klar auch sein Recht sein mochte. „Ein erlust dieser Art," fährt der allwissende Verfasser fort, „ein Verist dieser Art in Verbindung mit den monatlichen Religions-Strafeldern, — das war die Ursache, welche Johann Shakespeare mit en Seinigen in den oben bemerkten Stand der Noth brachte." 3. 15.)

---

[1]) *Item, of Edmonde Lambarte and . . . Cornishe for the debte of Mr. John hakesper* — — — — V. £.

In der That, Herr Rio muss den Respekt vor der Wahrh
der Schule des trefflichen Ritters John Falstaff gelernt haben;
er sich nur etwas von dem Geist und Witz seines Lehrers
eignet, so könnte man ihn immerhin für einen nicht unwür
Schüler dieses erfindungsreichen Mannes gelten lassen. Denn
wie diesem die steifleinenen Kerle in beliebiger Anzahl aus
Boden herauswachsen, so quillen die erforderlichen Thatsachen
der Feder des Herrn Rio hervor. Er beobachtet dabei ein V
ren, welches nur dann zu dem gewünschten Erfolge leiten
wenn es überall mit jener entschlossenen Kühnheit angewandt
die sich nicht jedermann selbst zu geben vermag: der Ver
lässt es an dieser Kühnheit nicht fehlen. Er spricht eine Be
tung aus, die er, da ein Beweis für sie nicht ausfindig zu m
ist, freilich unbewiesen lassen muss; kurz hernach ist diese Be
tung schon eine feststehende Thatsache geworden, die Nieman
zweifeln kann, und diese so zu Stande gebrachte Thatsache
dann gleich wieder zur Grundlage einer andern Behauptung di
für die ebenfalls kein Beweis geliefert wird. Alle Diejenigen
sich im bürgerlichen Leben oder im Gebiet der Literatur mi
Erfindung von Thatsachen abgeben und sich in der Ausübung
Kunst zur Vollkommenheit erheben wollen, werden gewiss ei
ches Verfahren ihrer Aufmerksamkeit, vielleicht gar ihrer Bew
rung werth achten.

Also — Herr Rio erzählt, dass John Shakespeare dem
drückten Glauben angehangen; er erzählt ferner, dass dieser e
Katholik „alle Opfer an Geld und die sonstigen Opfer, welch
Gewissen um der Religion willen forderte, wenn auch nich
Freude, doch jedenfalls mit ausdauernder Standhaftigkeit dargebr
(S. 4), dass dieser bedauernswürdige Märtyrer endlich in die
lichste Armuth verfallen sei und dass irgend ein Rechtshandel
sich allerdings gänzlich unserer Kunde entzogen hat, nebst
monatlichen Religions-Strafgeldern ihn in diese jammervolle
bringen musste. Wir wissen freilich nicht, ob der alte Shakes
auch nur einen Penny von diesen Geldern bezahlt hat; aber
Rio hat ihn nun einmal dazu verurtheilt und lässt sie ihn e
mungslos so lange fortzahlen, bis er, wie wir eben vernor
haben, seinen Kindern kein Brod mehr geben kann. Diese
gelder sind aber auch das Aeusserste und Letzte, was die leb
aber nicht eben fruchtbare Einbildungskraft des Verfassers an
len für den armen Shakespeare zu ersinnen vermag; er ve
daher bei ihnen mit einer gewissen Zärtlichkeit, und nachde

ie zuerst auf S. 15 producirt hat, bringt er sie noch zu drei verschiedenen Malen dem Leser nachdrücklich in Erinnerung (S. 20, 32, 42). Diese Strafgelder, die, wie er S. 42 sagt, „immer fortdauerten," obgleich wir nicht wissen, dass sie jemals angefangen haben, diese Gelder gebraucht er wie eine Waffe, mit welcher er dem schon gerührten Leser das Mitleid für den um der Religion willen schmählich verfolgten Stratforder Bürger abzuzwingen gedenkt.

Aber wenn der Leser auch noch so willig ist, sich der Rührung und dem Mitleid hinzugeben, endlich wird er doch ungeduldig fragen: Giebt es irgend ein Dokument, irgend eine beglaubigte Nachricht, welche die Annahme rechtfertigt, John Shakespeare sei ein Katholik gewesen und habe demzufolge die geschilderten Qualen und Bedrängnisse erduldet? — Wir antworten: Ein solches Dokument, eine solche Nachricht giebt es nicht. Wohl aber hat Collier in seiner Biographie Shakespeare's S. CXXXIX zuerst ein Actenstück veröffentlicht, in welchem Herr Simpson [1]) und der ihm gehorsam folgende Herr Rio einen unumstösslichen Beweis für den Katholicismus des alten Shakespeare erblicken. Ein Schriftsteller, dem es um die Wahrheit und nicht um seine Meinung zu thun wäre, hätte dies Dokument gleich zu Anfang dem Leser vor Augen gelegt und ihm gesagt: Aus diesem Schriftstück und nur aus diesem — denn ein anderes von ähnlichem Inhalt ist nicht vorhanden — ziehe ich die Folgerung, dass John Shakespeare sich zum katholischen Glauben bekannt hat. Der Leser mochte dann selbst entscheiden, ob diese Folgerungen und alle ferneren Schlüsse, die aus ihnen hergeleitet werden, berechtigt seien oder nicht. Aber wer wird auch Herrn Rio ein so grades, ehrliches Verfahren zumuthen wollen? Er geht ganz anders zu Werke: er verkündet und wiederholt seine Behauptung mit immer grösserer Entschiedenheit, gleich als ob ihm die zahlreichsten urkundlichen Beweise dafür zu Gebote ständen, und erst auf S. 110 erwähnt er jenes Schriftstück, so dass der Leser glauben muss, es sei dies nur eins von den vielen ähnlichen Dokumenten, deren genauere Bezeichnung und Anführung sich der Verfasser erspart hat.

Und von welcher Beschaffenheit ist nun jenes Dokument? — Im Jahre 1592 ward eine aus acht Mitgliedern bestehende Commission gebildet, welche die Aufgabe hatte, nach Jesuiten, Priestern und Recusanten in Warwickshire zu forschen. Der Bericht dieser Com-

---

[1]) *The Rambler*, March 1858 p. 177.

mission, an deren Spitze Sir Thomas Lucy stand, ist uns erhalten.[1] Dort werden alle solche Recusanten mit Namen aufgeführt, welche nicht, nach Ihrer Majestät Verordnung, monatlich die Kirche besuchen, oder ihrer Schulden halber, oder wegen Alter, Krankheit, körperlicher Unfähigkeit aus der Kirche weg bleiben; *(the names of all sutch recusantes as have bene hearetofore presented for not comminge monethlie to the churche according to hir Majesties lawes, and yet are thoughte to forbeare the church for debtt and for feare of processe, or for soom other worse faultes, or for age, sicknes, or impotencye of bodie).* In Stratford machen die Commissaire neun Männer namhaft und unter diesen nimmt Mr. John Shakespeare den dritten Platz ein. Diese Männer haben jedoch nicht bekannt, dass sie den Besuch der Kirche deshalb unterlassen, weil ihre religiösen Ueberzeugungen mit der vom Staat anerkannten Religion in Widerspruch stehen; die Commissaire berichten vielmehr, diese neun kämen nicht in die Kirche, weil sie gerichtliche Verfolgung wegen Schulden fürchteten; *(it is sayd that these last nine coom not to churche for feare of processe for debtte.)* Collier glaubte zwar, eine solche Verfolgung hätte am Sonntag nicht wohl stattfinden können; aber Alex. Dyce (Shakespeare's Works [1857] 1, IX) weist mit Recht darauf hin, dass die Worte des Berichts *(and yet are thoughte to forbeare the church for debtt and for feare of processe)* ausdrücklich das Gegentheil besagen;[2]) und wie hätten diese Män-

---

[1]) Er ist vom 25. September 1592 datirt. Der Theil des Berichts, der sich auf Stratford bezieht, ist, ausführlicher als von Collier, von Halliwell mitgetheilt worden, *Life of Shakespeare* (1848) S. 72. — Ich will den Verdacht der Fälschung, welcher die meisten der von Collier zuerst veröffentlichten Papiere trifft, gegen dies Dokument nicht aussprechen. Der Umstand, dass es im *State Paper Office* gefunden worden, kann freilich allein seine Echtheit nicht verbürgen; denn die ebenfalls dort aufgefundene Petition der Schauspieler von Blackfriars vom Jahre 1596, die zuerst Collier in den *Annals of the stage* 1, 298 - 300 abdrucken liess, hat sich als gefälscht erwiesen. Siehe *Ingleby, the Shakspere Controversy* (1864) S. 289—302.

[2]) Auch Halliwell bemerkt (*Life of Shakespeare* p. 71) *Mr. Collier thinks no such process could be served on a Sunday, but this I suspect must be one of the many errors which result from measuring the usage of an early period by that of our own.* Vergleiche übrigens einen kleinen Aufsatz in „*The Shakespeare Society's papers*" Vol. 2, p. 115: „*On the Recusancy of John Shakespeare.*" — Bei uns in Deutschland muss es in früherer Zeit etwas Gewöhnliches gewesen sein, dass der Gläubiger den Schuldner in der Kirche aufsuchte. Im Simplicissimus (Buch IV, Kapitel 17) lesen wir die ergötzlichen Worte: „Ein ander komt vor, oder wanns wolgeräth, in die Kirche mit einem Gebund

überhaupt einen solchen Grund für die Unterlassung des Kirchen-
uchs angeben können, wenn Gesetz und Sitte nicht wirklich dem
lubiger gestattet hätten, den Schuldner auch am Sonntage zu
folgen?

John Shakespeare gab also an, dass er aus Furcht vor seinen
äubigern nicht in die Kirche komme. Herr Rio, der uns so viel
a der bedauernswürdigen Armuth des Mannes erzählt hat, müsste
mnach diesen Grund sehr triftig finden; er könnte sogar das Bild
uslichen Jammers, das er uns so gern vor die Augen bringt, durch
esen bedeutenden Zug vervollständigen. Aber er fühlt sich hier
ibehaglich in die Enge getrieben. Hat John Shakespeare wirk-
ch aus dem angegebenen Grunde den Gottesdienst gemieden, so
nn jener Bericht, selbst in den Augen des Verfassers unmöglich
n Zeugniss für die katholische Gesinnung des säumigen Kirchen-
suchers sein, und mit diesem scheinbaren Zeugniss, dem einzigen,
elches aufzutreiben ist, würde den Behauptungen des Herrn Rio
illends jeder Grund entzogen. Hat aber John Shakespeare seine
ahren Gesinnungen verhehlt und sein religiöses Bekenntniss nicht
fen kund gegeben, hat er es nicht verschmäht, eine Entschuldigung
rzubringen, durch welche er die Commissaire täuschen und sich
r jeder Strafe sicher stellen konnte — wo bleibt alsdann die „hel-
nmüthige Standhaftigkeit“ (S. 42), die der Vater des Dichters be-
iesen haben soll, und durch welche „seine eigenen und seiner
amilie Leiden von Tag zu Tag zunahmen?“ Im Jahre 1592 war
m Gelegenheit geboten, diese Standhaftigkeit offen vor aller Welt
a bewähren; aber wenn er sich da furchtsam zurückzog und es
icht räthlich fand, ein klares, unumwundenes Zeugniss für seinen
lauben abzulegen, wie kann er dann noch seines „unerschütterlich
sten Gewissens“ (S. 111) wegen gepriesen werden? Und wie
ann man glauben, dass derjenige, der hier so offenbar den Regeln
er Weltklugheit und nicht den Mahnungen seines Gewissens folgte,
och auch wieder muthig und unerschrocken genug gewesen sei,
m, allen drohenden Gefahren zum Trotz, seine Anhänglichkeit an
ie unterdrückte Religion laut zu bekennen und dadurch Jammer
nd Elend aller Art über seine Familie zu bringen? — Man sieht,
as Dokument von 1592 ist nach keiner Seite hin günstig für den

———

Brieffen, wie einer der eine Brandsteur samlet, mehr seine Zinsleute zu
nahnen als zu beten; hätte er aber nicht gewust, dass seine Debitores zur
Kirche kommen müsten, so wäre er fein daheim über seinen Registern sitzen
blieben.“ (Ausgabe von Heinrich Kurz 1, 421.)

Verfasser; dieser hat vielmehr seine Taktik so übel berechnet, dass er von dem einzigen Schriftstück, welches er etwa zu seinen Gunsten anführen könnte, nur einen sehr ängstlichen Gebrauch machen darf: denn entweder muss er den katholischen Märtyrer, den er eben erst mit so vieler Mühe geschaffen, wieder in das Nichts zurückweisen, oder er muss ihm doch den standhaften Glaubensmuth absprechen, den er ihm mit so begeisterten Lobsprüchen zuerkannt hat.

Von uns sei es fern, aus diesem Dokument irgend einen Schluss zu ziehen auf die sittlichen und religiösen Gesinnungen des alten Shakespeare! Der Vater des Dichters bleibe uns in ehrenvollem Andenken! Aber bekennen müssen wir, dass der völlige Mangel zuverlässiger Nachrichten es ganz und gar unmöglich macht, eine deutliche oder auch nur eine undeutliche Vorstellung von seiner Persönlichkeit zu gewinnen; und eben so unmöglich ist es daher, den Einfluss abzuschätzen und zu bestimmen, den er auf Erziehung und Ausbildung seines grossen Sohnes geübt haben mag. Jenem Dokument von 1592 kann man schon deshalb keine bestimmte Folgerung abgewinnen, weil alle derartige Notizen, die durch anderweitige Nachrichten nicht erläutert werden, die verschiedenste Auslegung zulassen. Möglich, dass John Shakespeare damals in der That von einem oder dem andern Gläubiger hart bedrängt wurde und sich aus diesem Grunde nicht in die Kirche wagte; möglich auch, dass seine religiösen Ansichten es ihm wünschenswerth machten, sich dem Gottesdienste fern zu halten; — aber woher wissen wir, dass diese Ansichten die eines Katholiken waren? Könnte er nicht eben so wohl sich jenem überstrengen Puritanismus angeschlossen haben, der damals in Stratford zu herrschen begann? Der Dichter zeigt sich in seinen Werken den Puritanern nicht eben freundlich gesinnt; wer wollte es uns nun verwehren, wenn wir, in der Art des Herrn Rio argumentirend, hieraus den sichern Beweis entnähmen, dass der junge William die Männer jener Sekte schon in seinem väterlichen Hause gleichsam aus der ersten Hand habe kennen lernen, dass er mit Schmerz wahrgenommen, wie sein Vater ihrem verderblichen Einflusse sich hingegeben und dass er schon früh den Entschluss gefasst habe, jene kopfhängerischen Ueberfrommen zu verdienter Strafe mit herbem Witz zu verfolgen? — Wahrlich, wo eine bestimmte Kenntniss nicht mehr zu erlangen ist, da bleibt allen erdenklichen Vermuthungen ein weites Feld eröffnet; das Wenige jedoch, was wir über John Shakespeare noch urkundlich wissen, widerspricht auf das Entschiedenste der Annahme, dass

ınter dem Banne des Katholicismus gestanden und die Leiden, den Anhängern Roms damals beschieden waren, willig getragen e. Auf einer spätern Recusantenliste ist sein Name nicht zu len; wenn er auch in einer Klageschrift gegen John Lambert im ıre 1597 von seinem beschränkten Vermögen und der geringen ıl seiner Freunde spricht *(of small wealthe and verey fewe frends ı alyance),* so hat er es doch nicht gescheut, sich an das heralche Amt zu wenden, und wahrscheinlich auf den Wunsch seines hnes, ein Wappen für sich zu begehren. Dies ward ihm denn ch 1599 ertheilt; das Diplom, von William Dethick und William mden ausgestellt, wird in den Biographien Shakespeare's gewöhnı seinem ganzen Umfange nach abgedruckt; Herr Rio hat es aber hl, mit allzuflüchtigem Auge, übersehen; denn nirgends erwähnt Wappen und Urkunde, die freilich zur Unterstützung seiner Hy- hesen nicht tauglich sein würden. Wir dürfen annehmen, dass ın Shakespeare, durch seinen wohlhabenden Sohn von jeder Sorge reit, ein behagliches Alter genoss; er starb, nicht etwa, wie Herr mit Freuden vernehmen würde, im Gefängniss, auf dem Schaf-, oder unter den Marterwerkzeugen des Henkers, nein, er starb nz friedsam und geruhig, wahrscheinlich in einem seiner beiden user in Henley-Street, oder auch in dem grossen Hause New ace, welches sein Sohn 1597 von William Underhill für sechzig und gekauft hatte. Wie uns das Stratforder Kirchenbuch meldet, ırd er am 8. September 1601 bestattet. —

Der Versuch, die Zahl der katholischen Märtyrer durch den erschrockenen Glaubenshelden John Shakespeare zu vermehren, also Herrn Rio vollständig missglückt. Dass aber dieser standfte Glaubensheld nur in der Imagination des Verfassers erzeugt orden, dass seine wirkliche Existenz durch kein glaubhaftes Zeugs nachzuweisen ist, — dass musste um so ausführlicher und umdlicher dargethan werden, je nachdrücklicher Herr Rio es zu ederholten Malen als nothwendig und natürlich bezeichnet, dass r Sohn seine religiösen Gesinnungen von einem so glaubensstarn Vater erben musste. In der Bewunderung dieses standhaften ters, in dem theilnahmsvollen Anschauen, in dem schmerzlichen tgefühl aller der Qualen und Leiden, die dieser geliebte Vater ırch unerschütterliche Treue gegen die unterdrückte Religion auf h herabbeschwor, soll der Dichter aufgewachsen sein; dadurch — denkt Herr Rio — musste sich der Same des Katholicismus tief d fest in seine Seele einsenken, dieser Same musste im spätern ben herrlich aufgehen: Shakespeare musste den glorwürdigen

Entschluss fassen, sich und seine Poesie ganz in den Dienst der katholischen Religion zu geben, und gegen den falschen Glauben, der damals so frech triumphirte, in unerbittlichem Hass durch „seine kleine dramatische Agitation“ (S. 165) anzukämpfen. Aber wenn der katholische Vater vor unsern Blicken verschwindet, so verschwindet uns auch die Möglichkeit, den religiösen Gesinnungen des Sohns auf die Spur zu kommen, und von dem „Schauspiel des Elends, das Shakespeare als Sohn seit seiner Kindheit vor Augen hatte,“ (S. 219) bleibt auch nicht eine einzige kleine Scene übrig. Darf man sich nicht darüber wundern, dass der Verfasser, indem er uns über „Shakespeare's Erziehung“ belehren will, uns nur die schmählichen Verfolgungen, die furchtbaren Qualen schildert, die den armen Katholiken drohten? Nicht nur Somerville's und Arden's traurige Geschichte,[1] welche die meisten neueren Biographen Shakespeare's berichten, wird hier gar erbaulich wieder erzählt, wir müssen auch noch manche andere schreckliche Begebenheiten mitanhören. Der Verfasser selbst fühlt sich (S. 21) zu der Bemerkung gedrungen: „man kann nun zwar nicht ausdrücklich behaupten, dass Stratford oder die Umgegend der Schauplatz solcher gewaltsamer Katastrophen war; aber“ — — aber trotzdem fährt er unermüdlich fort, alle derartigen Histörchen, die er bei seinen nicht immer zuverlässigen Gewährsmännern auflesen konnte, herbeizuziehen und sie so anschaulich, als er es nur immer vermag, auszumalen.

Wir lassen ihn dies fromme Geschäft ungestört vollführen und harren geduldig des Augenblicks, in dem es ihm belieben wird, sich endlich zu unserm Dichter zu wenden. Was der junge Shakespeare über religiöse Angelegenheiten empfand und dachte, das — haben wir eingesehen — vermögen wir weder zu erkennen noch zu enträthseln. Wir müssen jetzt wohl fragen: was hat er gethan? Stimmen seine Thaten mit den ihm von Herrn Rio beigelegten Gesinnungen überein, so mag es vielleicht auch mit diesen Gesinnungen seine Richtigkeit haben.

Hat er also vor den Augen aller Welt oder auch nur im Verborgenen irgend etwas gethan, wodurch er sich als Gegner der Staatskirche, als Anhänger des katholischen Glaubens darstellt? Sichern Muthes wird Herr Rio diese Frage bejahen. Er lässt im Jahre 1583 den neunzehnjährigen William, — wir wissen nicht, mit

---

[1]) In Verbindung mit der Geschichte Leicesters wird sie klar und übersichtlich dargestellt von N. J. Halpin, *Oberon's vision in the Midsummernights-dream* (London 1843) p. 43 fg.

lcher Berechtigung, — „unter den traurigsten Umständen“ (S. 44) ch London reisen, damit er dort etwa der Hinrichtung Arden's iwohnen könne. Als aber dem Dichter 1585 Zwillinge geboren urden, da, sagt der Verfasser (S. 45), „fand er die erste Gelegeneit, für sich in eigenem Namen und als Familienvater für die Seiigen, einen feindlichen Akt zu vollziehen gegen jene furchtbare lacht, die den Namen Staats-Kirche führte.“ Der Verfasser verteht es, die Aufmerksamkeit der Leser zu spannen. Und worin estand dieser feindliche Akt? Er gab seinen Kindern die Namen lamnet und Judith. Und diese Namen waren ein Protest gegen ie Staatskirche? Allerdings, meint Herr Rio. Das Buch Judith ar ja von den Theologen dieser Kirche vor Kurzem unter die Apoyphen gestellt worden, und ein Buchdrucker war gefoltert und ngerichtet worden, „weil er ein Werk unter dem Titel *De schismate* druckt hatte, in welchem der Sieg der Kirche über die Häresie rausgesagt und dieser Sieg mit dem Siege der Judith über Holornes verglichen wurde“ (S. 46). Und Shakespeare wagte es, dien gefährlichen Namen in seine Familie einzuführen! „Geschah eses,“ fragt Herr Rio, „in dem Sinne jenes Virgil'schen Verses: *roriare aliquis*, oder, fährt er fort, indem er zu unserer Verwunrung einen Einfluss der Reformation auf den Katholiken Shakeeare zugesteht — „oder war es nur eine biblische Geschmacksche, wie deren so manche durch die Reformation aufkamen?“ un, da Herr Rio selbst noch Zweifel äussert, so haben wir gewiss lle Ursache, behutsam zu verfahren und über diese gewichtige rage noch keine Entscheidung zu treffen. Der Name Hamlet (Hamet) aber, davon ist der Verfasser überzeugt, „lässt keine so unhuldige Erklärung zu, wie die zuletzt angedeutete ist, wenigstens r Diejenigen nicht, welche die tragische Geschichte des Prinzen amlet kannten. Hamlet's Arm waffnet sich ja doch gegen eine önigin, welche durch eine widerrechtliche Usurpation herrscht, gen eine Frau ohne Scham und ohne Herz. Nun, für die Kathoken war Elisabeth gerade so und wo möglich, noch etwas Schlimeres“ (S. 47). Und nun erkühnt sich Herr Rio gar „mit grosser 'ahrscheinlichkeit“ zu vermuthen, dass Shakespeare in seinem Hamt eigentlich dem unglücklichen Somerville ein Denkmal habe erhten wollen: denn dieser war ja auch geistesverwirrt und wollte n Attentat gegen die Königin ausführen.

Es ist allerdings eine bedenkliche Sache um jene beiden Namen. ass Judith dem Holofernes den Kopf abgeschlagen hat, kann fügh nicht geläugnet werden. Dass „Hamlet's Arm sich gegen seine

Mutter waffnet," ist freilich nicht so ganz richtig. Herr Rio hatte offenbar die Tragödie so ziemlich aus dem Gedächtniss verloren, als er diese Worte schrieb; er hatte vergessen, dass der Geist des Prinzen davon abmahnt, irgend etwas gegen die Königin zu unternehmen:

*But, howsoever thou pursu'st this act,*
*Taint not thy mind, nor let thy soul contrive*
*Against thy mother aught; leave her to heaven,*
*And to those thorns, that in her bosom lodge,*
*To prick and sting her. (1,V)* —

— er hatte vergessen, dass Hamlet, ehe er, in jenem furchtbaren Zwiegespräch, der Mutter mit herzzerreissenden Worten ihre Schandthat vorhält, so bestimmt, wie möglich, sagt:

*I will speak daggers to her, but use none (3, II).*

Aber wenn dem Verfasser auch sein Gedächtniss hier untreu geworden ist, das bleibt doch immer wahr, dass Hamlet, wenn auch keine Königin, so doch wenigstens einen König zu tödten vorhat und am Ende auch wirklich tödtet. Mag man daher sagen, was man will, es ist nicht zu verkennen, dass in den Namen Hamlet und Judith etwas Hochverrätherisches, etwas Mörderisches liegt.

Die mörderischen Gesinnungen, deren Symbol diese Namen sind, müssen aber in Stratford ziemlich heimisch gewesen sein. Denn wie wird Herr Rio erstaunen, wenn wir ihm mittheilen, dass es in Stratford ein Ehepaar gab, welches muthig genug war, jene Namen zu tragen. In der That, es gab dort einen Hamnet und eine Judith Sadler; der Mann ist im October 1624, die Frau im März 1613—1614 gestorben. Der Mann wird in Shakespeare's Testament erwähnt und erhält 26 Shilling 8 Pence, um sich einen Ring zu kaufen.[1]) Diese Eheleute waren die Pathen der Kinder Shakespeare's und mussten auf diese daher ihre kirchen- und staatsgefährlichen Namen übertragen, so wie hinwiederum Shakespeare wahrscheinlich am 5. Februar 1597—1598 bei einem Sohne Sadler's zu Gevatter stand und diesem seinen unschuldigern Namen William vererbte. Der „feindliche Akt gegen die Staatskirche" hatte also einen sehr

[1]) *Item I gyve and bequeath to Hamlett Sadler XXVIs, VIIId to buy him a ringe.* — Er gehört auch zu den Unterzeichnern des Testaments, und schreibt seinen Taufnamen mit *n: Hamnet.*

›dlichen und natürlichen Ursprung.[1]) Die Kirche hat daher auch, viel uns bekannt geworden, das feindselige Unterfangen des ichters niemals geahndet; sie fühlte sich durch das Ereigniss, dass rei Kinder in Stratford nach ihren Pathen Hamlet und Judith genannt wurden, durchaus nicht in ihrem Bestehen gefährdet und liess ie harmlosen Kleinen in ungestörtem Besitz dieser bedenklichen 'amen.

Wollte Shakespeare der Staatskirche einen empfindlichen Schlag ersetzen, so musste er also auf andere Thaten sinnen. Er ging ach London und ward Schauspieler.

Im zweiten Kapitel seines Buchs will uns Herr Rio „Shake›eare in London“ schildern. Wir erwarten den Dichter als Relionskämpfer in angestrengter Thätigkeit zu sehen. Da der Versser über diese Thätigkeit nichts zu berichten hat, so muss er ohl Mittel finden, die entstehende Lücke auszufüllen. Er greift iher zu demjenigen Mittel, welches ihm das bequemste und genfigste ist: er beginnt abermals über die Leiden der Katholiken zu mmern, gegen die Protestanten wüthend zu eifern und setzt dies f 47 Seiten (44—91) wacker fort. Das *old merry England* wird er vor unsern Augen zu einem Land des Schreckens und der Trübl: man sieht nichts als Scheiterhaufen, Blutgerüste, Henker und hlachtopfer. Die nichtswürdigen Henker, die sich in immer steinder Beeiferung zu ihrem scheusslichen Amte herzudrängen, sind e Protestanten, die muthig duldenden Schlachtopfer sind die Kaoliken; das Theater, für welches Shakespeare schrieb, wird deslb auch (S. 94) mit angenehm überraschendem Witz „das Thea: der Schlachtopfer“ genannt. Herr Rio erzählt uns von einer ›chreckenszeit,“ welche Elisabeth über ihr Volk verhängt habe; er Mal (S. 54, 86, 88, 219) geschieht dieser Schreckenszeit Erwähng, und ihr wird eine Dauer bald von fünf, bald von sieben, bald

---

[1]) Noch auf S. 246 wiederholt der Verfasser die Behauptung, dass Shake›are seinem Sohne den Namen Hamlet „aus ähnlichen Gründen gab, warum einer seiner Töchter den Namen Judith ertheilen liess.“ — Der possierie Einfall stammt übrigens nicht aus dem Kopfe des Herrn Rio. In der ›deutung der Namen ist ihm Herr Simpson vorangegangen; auch die Idenit Somervilles und Hamlets hat Herr Simpson zuerst erkannt. *(The Ramb-* , March 1858, p. 186—187.) Er fragt: *For who but Somerville is the origi-* *of Hamlet?* — Herr Rio lässt es unerwähnt, dass er seinem Vorgänger l Mitstreiter diese Einsichten verdankt. Der Leser mag nun entscheiden, n die grössere Anerkennung gebührt, Demjenigen, der eine Abgeschmackt- zuerst vorbringt, oder Dem, der sie von einem Andern gläubig annimmt.

gar von zwanzig Jahren zugestanden. Wir hören von den „kleinen und grossen Räubern, die sich mit katholischem Gute bereichert hatten," und wir erfahren, dass diesen Räubern eine „fast teuflische Gesinnung" (S. 87) eigen war. Wir sehen unaufhörlich katholisches Blut stromweis fliessen, wir sehen stets Schaaren verruchter Protestanten mit Strick und Beil gerüstet und lechzend vor Verlangen, fromme Anhänger Rom's zu enthaupten oder zu erdrosseln. In dem Vortrag dieser mit zelotischer Bitterkeit reichlich gewürzten Jammer- und Greuelgeschichten kann Herr Rio jedoch eine gewisse Eintönigkeit nicht vermeiden. So ist z. B. von der Hinrichtung des edeln Edmund Campion, die wir wahrlich nicht billigen wollen, sechs Mal die Rede (S. 29, 49, 54, 56, 82, 85). Hatte der Verfasser keine andern „Schlachtopfer" zur Verfügung, mit denen er seine düstern Gemälde beleben konnte? Ein protestantischer Rio, der die Leiden seiner Glaubensgenossen unter der Herrschaft der Maria Tudor schildern wollte, befände sich in einer weit günstigern Lage: er hätte die Wahl zwischen mehreren namhaften Schlachtopfern; er könnte, zur Erregung von Mitleid und Hass, bald Ridley, bald Cranmer, bald den 82jährigen Latimer auf dem Scheiterhaufen vorführen; es ist unangenehm für Herrn Rio, dass er sich immer mit dem einen Campion behelfen muss. —

Eine bis an den Rand gefüllte Schale des Grimms und Zornes wird auf das Haupt der Elisabeth ausgegossen. Schon auf S. 27 war der Verfasser zu der Annahme geneigt, dass Shakespeare, als er sein Ungeheuer Richard III schilderte, eigentlich das Ungeheuer Elisabeth im Auge gehabt. Aber jetzt erst wird ihr Bild mit kräftigen Farben ausgemalt. Ihre Regierung hat das gottvergessene England in den Abgrund des Elends gestürzt. Die beiden herrschenden Eigenschaften ihrer Natur waren Wollust und blutdürstige Rachsucht; die letztere hatte jedoch das Uebergewicht (S. 93). Wenn sie die dramatische Dichtung begünstigte, so geschah es, weil sie von dem Drama eine Befriedigung dieser beiden Leidenschaften forderte und erhielt. Die Armada, die geweihte Kriegsflotte des Katholicismus hat sie gewiss nicht ohne Hülfe dunkler Mächte zerstreut; sie hat mit geheimem Zauberwerk die Stürme heraufbeschworen, welche den Schiffen des katholischen Königs so verderblich wurden; „denn, sagt Herr Rio (S. 55), es war, wie wenn sie einen Bund geschlossen hätte mit den Stürmen oder mit irgend einer dunkeln Macht, welche die Stürme loslassen kann." Warum geht Herr Rio nicht noch einen nothwendigen Schritt weiter und sagt es gerade heraus, dass Shakespeare in der königlichen Hexe das Ur-

d der Hexe im Macbeth gefunden hat, die ja auch über die Stürme
ıaltet und die Schiffe nach Belieben umherschleudern kann? [1])
ɛr Verfasser lese aufmerksam den Dialog, den sie mit ihren wider-
hen Genossinnen führt, und er wird die von uns angedeutete
ehnlichkeit nicht verkennen.

Endlich wendet Herr Rio sein Auge auch auf die dramatischen
ichter Englands und sie müssen ein schweres Gericht über sich
gehen lassen. Schon früher (S. 41) sprach er von „dramatischen
turnalien,“ und von dem „abtrünnigen Mönch Bale, [2]) durch den
ese Periode des dramatischen Unflaths eingeleitet wurde.“ Aus
n im spätern Mittelalter ausgebildeten Formen der *Moral-* und
*racle-plays* hat sich bekanntlich in allmählichen Uebergängen das
tionale Drama in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ent-
ckelt und rasch eine wunderbare Blüthe erreicht. Herr Rio klagt
er mit düsterer Miene über die „plötzliche Abirrung vom bessern
ege, in welche das Drama seit der Mitte des 16. Jahrhunderts
rfallen war.“ Und in der That, die „Abirrung“ muss eine sehr
fährliche gewesen sein, wenn die Schilderung richtig ist, welche
ɛrr Rio von dieser Dichterschule entwirft, die „damals für die
adt London den dramatischen Bedarf lieferte“ (S. 91). Es ist nur
ɛnig, wenn er diese Schule (S. 74) eine „hasserfüllte, gemeine, blut-
ırstige und vor allem servile“ nennt. Man höre seine haarsträubende
hilderung (S. 72)! Unter den damaligen englischen dramatischen
ichtern finden sich ausser den kirchlichen Apostaten, Spionen, berufs-
ässigen Betrügern und Religionsverächtern überdies noch zügellose

---

[1]) Macbeth 1, III:

| | |
|---|---|
| 2. Witch. | *I'll give thee a wind.* |
| 1. Witch. | *Thou art kind.* |
| 3. Witch. | *And I another.* |
| 1. Witch. | *I myself have all the other;* |
| | *And the very ports they blow,* |
| | *All the quarters that they know* |
| | *I' the shipman's card. — — —* |
| | *Though his bark cannot be lost,* |
| | *Yet it shall be tempest-toss'd.* |

[2]) Es ist dies John Bale, der Bischof von Ossory, der um die Zeit von
hakespeare's Geburt starb. In seinen dramatischen Stücken, die sich weder
urch Form noch Gehalt auszeichnen und bald vergessen wurden, hatte er
ie Sache der Reformation zu fördern gesucht. Wenn Rio diesen Mann, den
: selten ohne ein entehrendes Epitheton nennt, als den Vater des englischen
ramas bezeichnet, so liefert er dadurch den Beweis, dass er von den Dra-
en Bales nichts gesehen noch gelesen hat; denn diese bewegen sich noch
anz und gar in den älteren Formen der *Miracle-plays*.

Wüstlinge, Verleumder des Erwerbs wegen, ja selbst Mörder, welche gleichsam abgehärtet durch das beständige Blutvergiessen auf der Bühne, von der Dichtung zur Wirklichkeit übergingen. Nicht zufrieden mit ihrer eigenen persönlichen Unwürdigkeit, arbeiteten sie täglich an der Herabwürdigung ihrer Kunst, indem sie dieselbe zu dem Dienste der rohesten Leidenschaften hergaben und den am meisten fanatischen Theil des grossen Haufens durch „stark geladene" Tiraden gegen die Katholiken hetzten. — Entsetzlich! So ein Londoner Theater muss ja eine wahre Mördergrube gewesen sein! Und das Alles sind die Früchte des Protestantismus!

Solchen fluchwürdigen Dichtern, solchen Helfershelfern des Satan konnte Herr Rio unmöglich ein eingehendes Studium widmen. Er redet zwar so, als ob er manche Stunde in ihrer bösartig verderblichen Gesellschaft zugebracht habe, und man sollte glauben, dass er aus voller Ueberzeugung lästerte und schimpfte. Aber nein, er schimpft nur nach Hörensagen. Wir entdecken nämlich bald, dass er sein Gemüth nicht befleckt hat durch die Lectüre dieser vom Pesthauch inficirten Dramen, dieser Höllengeburten, an denen das Blut schuldloser Katholiken klebt. Er möchte sich zwar ein gelehrtes Ansehen geben und citirt ein paar Stellen aus den Dichtungen dieser Mörder und Beutelschneider; aber diese Stellen hat er sammt und sonders im dritten Band von Collier's *Annals of the Stage* gefunden, und das Wenige, was er sonst noch über jene der ewigen Verdammniss anheimgefallenen Sünder mittheilt, hat er unbedenklich demselben Bande entlehnt.[1]) Und zwar ist die Entlehnung nicht immer glücklich von Statten gegangen. So redet er auf S. 61 von Marlowe's *Tamerlan*, und bemerkt, „der Dichter verspreche am Ende des ersten Theils dieses Werks, worin ein Mord auf den andern folgt, einen zweiten Theil, wo noch grössere Mordthaten vorkämen *(still greater murders)*." — Wir erinnern uns nicht, in Marlowe's *Tamburlaine* ein solches Versprechen gelesen zu haben; aber unser Gedächtniss kann mangelhaft sein, und der Verfasser führt ja hier sogar die Worte des Originals an. Wir schlagen die von Alex. Dyce 1850 herausgegebenen Werke Marlowe's auf, wir überblicken die letzte Scene im ersten Theil des *Tamburlaine*, die citirten Worte jedoch sind nicht zu entdecken. Den Marlowe hat aber Herr Rio ja gar nicht gelesen; wir sollten nur im dritten Band

---

[1]) Die auf S. 67 und 71 angeführten Stellen finden sich bei Collier S. 160 und 209, die Verse aus der Rede des Propheten Jonas S. 67 bei Collier S. 220.

ı Collier's *Annals* nachsuchen, da werden die Worte schon stehen. d wirklich, da stehen sie auch auf S. 120. Mit der Tragödie rlowe's haben sie indess gar nichts zu schaffen. Collier spricht :t im Text allerdings vom *Tamburlaine*; in einer ausführlichen te aber erwähnt er das Werk eines ungenannten Autors, das enbar die Bestimmung hatte, mit Marlowe's beliebtem Werk zu tteifern *(The first part of the Tragical Raigne of Selimus, metime Emperour of the Turks, 1594).* Von diesem Drama sst es: *The whole play is full of blood and sloughter, and the 'hor promises, in the second part of his tragedy, (which has not vived) to tell of still „greater murders.“* Herr Rio hat also Col-:'s Worte nur ganz obenhin angesehen und durch diesen unschick-ıen Irrthum zur Genüge bewiesen, dass er bei seiner Darstellung Quellen unbenutzt lässt und auch von den allbekannten Hülfs-teln nur einen sehr nachlässigen Gebrauch macht. [1])

Obschon der Verfasser nun weder die Dramen Marlowe's ge-en, noch das Kapitel, welches Collier ihnen gewidmet, aufmerk-n betrachtet hat, hält er sich doch für berechtigt, diesem Dichter „satanisches Wesen“ (S. 60) zuzuschreiben. Dass Satan wirk-ı so mächtig in ihm war, das erkennt Herr Rio an zwei untrüg-hen Zeichen; denn er sagt: Marlowe verfolgte die Katholiken mit nem Hass, griff aber niemals die officielle Staatsreligion an. Hätte nur zu dem letztern sich verstanden, so wäre ihm das erstere lleicht minder schwer angerechnet worden. Freilich lässt sich n den religiösen Anschauungen des Mannes nicht viel Gutes rüh-:n. Indess würde man von Herrn Rio doch wohl ein milderes theil erwirken, wenn man ihm das Blatt vor die Augen brächte, f welchem ein gewisser Rychard Bame eine Darstellung der An-hten giebt, welche Marlowe über Religion und Christenthum ge-gt haben soll. [2]) In wie weit dieser Bame, der hernach hinge-htet wurde, Glauben verdient, ist nicht leicht mehr zu bestimmen; er Herr Rio pflegt es ja auch mit der Glaubwürdigkeit seiner

---

[1]) Wenn auf S. 63 unter Hinweisung auf Collier III, 197 Peele's Tochter einer Tochter Lord Burghley's gemacht wird, so wollen wir dies lächerliche rsehen grossmüthig auf Rechnung des Uebersetzers schreiben, welcher der rache und der hier behandelten Gegenstände gleich unkundig ist.

[2]) *A note contayninge the opinion of one Christopher Marlye, concernynge damnable opinions and judgment of religyon and scorne of gods worde.* Das hriftstück ward zuerst mitgetheilt von Ritson in seinen *Observations on arton's History of Engl. Poetry,* p. 40; jetzt hat es A. Dyce in den dritten nd seiner Ausgabe des Marlowe aufgenommen p. 311—15.

Gewährsmänner nicht so genau zu nehmen. Unter diesen Ansichten sind viele, die jedem Christen, mag er sich zur römischen oder evangelischen Kirche bekennen, verdammenswerth erscheinen müssen; eine derselben wird Herr Rio jedoch keineswegs verdammen; sie wird ihm vielleicht gar als so verdienstlich entgegen leuchten, dass sie die Scheusslichkeit aller übrigen durch ihren Glanz auslöscht. Denn Marlowe hatte ein gutes Herz für die Katholiken und meinte: *That yf ther be any God or good Religion, then it is in the Papistes, becavse the service of God is performed with more ceremonyes, as elevacion of the masse, organs, singinge men, shaven crownes, etc.* und gleichsam zur Bekräftigung dieser Ansicht wird mit energischer Kürze hinzugefügt: *That all protestantes ar hipocriticall Asses.*

Nicht wahr, ein Mann, der unter vielen abscheulichen eine so gesunde Meinung hegt, kann dem Heil noch nicht ganz und gar entfremdet sein? Er verdiente wohl, dass Herr Rio noch nachträglich den Bannfluch von seinem Haupte nähme, der auf den andern Komödienschreibern freilich mit unverminderter Schwere auch ferner lasten muss. Denn keiner der andern kann einen solchen Milderungsgrund für sich geltend machen: sie alle haben, als verhärtete Sünder, fort und fort das Ansehen des Papstes gering geachtet, den katholischen König trotzig verspottet, und — was alle schamlosen Verbrechen krönt — sie haben der Elisabeth geschmeichelt! Mussten sie nicht gewärtig sein, nach ihrem Tode in den tiefsten und schauervollsten Abgrund der Hölle zu verdienter ewiger Qual hinabgestossen zu werden? —

Wäre Herr Rio durch Kenntniss und Einsicht befähigt, geschichtliche Zustände klar anzuschauen und unbefangen zu beurtheilen, so würden wir ihm sagen: das englische Drama ist ganz und gar aus dem nationalen Leben hervorgewachsen und hat sich beständig in inniger Verbindung mit demselben erhalten. Gleich wie in dem Drama der Spanier, ist uns in ihm ein Spiegel des Nationalcharakters aufgestellt. Was in der Nation lebendig war, die Gesinnungen, die sie durchdrangen, die Leidenschaften, die sie beherrschten und bewegten und die oft zu einem gewaltsamen Ausbruch kamen, die Stimmungen, die mit dem Tage flüchtig wechseln, und die unveränderlichen Grundelemente, auf denen das Wesen des Volkes für immer beruht, — das Alles mischte sich im Drama keck durch einander und ward in unmittelbarer Lebendigkeit auf der Bühne zur Darstellung gebracht. Unter der Herrschaft der Elisabeth ward die Nation mächtig erhoben im Bewusstsein ihrer fessellos aufstrebenden Grösse. Eine frische Lebenskraft brach überall hervor; es trieb

und keimte aller Orten, ein ungehemmter jugendlicher Drang erregte und vervielfältigte alle Kräfte. Wo aber Alles so gewaltig, so ungestüm zur Entwickelung drängt, da kann in Leben und Sitte das Maass nicht immer gewahrt werden. Wie grosse Thaten vollbracht wurden, so wurden auch grosse Verbrechen verübt; Alles zeigt sich in gigantischen Formen, die Schranke des Sittlichen wird nicht immer beachtet, oder vielmehr, sie ist noch nicht so fest aufgerichtet, dass nicht eine kraftvolle Natur sich vermessen dürfte, sie umzustossen. Denn die Kräfte in ihrer überquellenden Fülle streben vor Allem darnach, sich zu offenbaren. Eine solche Zeit sieht das Grösste und Wundervollste entstehen; in einer solchen ruhmreichen, vielbewegten Zeit wird der sichere Grund gelegt für das Glück, für die Grösse der kommenden Zeiten. England fühlte sich befreit von der geistigen Oberherrschaft eines ausländischen Priesters; der Feind, der so lange schreckend gedroht, hatte vergebens seine furchtbare Macht aufgeboten, um, der „triumphirenden See“ [1]) zum Trotz, das Eiland zu bezwingen, und das Volk jauchzte auf im stolzen Gefühl seiner Kraft, die sich glorreich vor den Augen der Welt bewährt hatte.

Die Kunst, die in einer solchen Zeit entspringt, muss ein Kind derselben sein. Sie trägt denselben Charakter, den Leben und Sitte aufweisen. Auch sie schwankt noch unsicher, bald glücklich dem Grossen zustrebend, bald wieder unfähig, sich des Rohen zu erwehren. — Lebensfülle, eine weite, mannigfaltige Anschauung, Stärke und Kühnheit im Erfassen der Dinge, eine oft erschütternde Wahrheit in ihrer Darstellung, und eine reiche Poesie, die das Einzelne schmückt, — diese Eigenschaften müssen den ältern Dramatikern, den unmittelbaren Vorgängern Shakespeare's zugestanden werden. Aber das Maass ist noch nicht gefunden, das Werk der Einbildungskraft ist noch nicht zum Kunstwerk gereift. Die Kraft äussert sich zügellos, und muss daher nicht selten ihre eigene Wirkung vernichten; die Leidenschaften, die sich hier kund geben, müssen oft durch ihre Gewaltsamkeit verletzen und empören. Die Dichter stürzten sich in das stürmisch erregte Leben, das um sie her wogte, auch ihnen fehlte ein äusserer Halt und die innere Haltung, und manche von ihnen gingen unter in dem wilden Treiben, überreizt und frühzeitig entkräftet. Vor keiner Erscheinung des Lebens sollte die Bühne sich verschliessen, für Alles, was die Zeit dem Dichter darreichte, sollte dort Raum geschafft werden, die Gefühle,

---

[1]) *England bound in with the triumphant sea.* Shakesp. Richard II. 2, 1.

welche das Volk so kräftig aussprach, sollten dort ihren laut
Widerhall finden. So musste denn auch das Nationalgefühl, d
bei dem allgemeinen Aufschwung der Geister sich immer stärk
ausbildete, von der Bühne herab in vollen Tönen verkündigt we
den. Und in diesem Nationalgefühl begegneten sich Liebe u
Hass. Das Vaterland und seine Herrscherin ward mit Begeisterun
gepriesen, verherrlicht ward der Sieg der neuen Religion, in we
cher man die Bürgschaft der nationalen Unabhängigkeit erblickt
Und eben so laut und heftig ward der alte Glaube geschmäht, de
wie man wähnte, dem Volke eine verhasste Knechtschaft aufzulege
bestimmt war: Alle, die ihn beschützten und verbreiteten, oder di
gegen Englands Selbstständigkeit die Waffen erhoben hatten, wu
den mit Grimm und Spott verfolgt, und besonders der Papst u
der spanische König mussten sich vom englischen Volke wie vo
den Londoner Theaterdichtern eine sehr übele Behandlung gefalle
lassen.

Wir wollen diesem Uebermaasse patriotisch-religiöser Polemi
wahrlich nicht unsern Beifall zollen. Aber man weiss es ja, bis z
welchem Grade die Leidenschaften erhitzt werden, wenn der Rel
gionshader einmal entzündet ist, und wenn noch gar ein lebha
erregtes Nationalgefühl hinzutritt, um die verderbliche Flamme no
heftiger anzufachen. Und waren es etwa nur die englischen Dr
matiker, die in jener Zeit der kirchlichen Zwietracht ihren Wide
sachern gegenüber das Maass der Billigkeit vergassen? Der gros
Religionskampf ward von allen Völkern, die in ihn verschlunge
waren, mit derselben schrankenlosen Heftigkeit, mit erbarmung
loser Wuth geführt. Geschichte und Literatur lehren uns durch u
widerlegliche Zeugnisse, in erschreckenden Beispielen, dass wed
die Bekenner der neuen, noch die Kämpen der alten Religion irge
eine Schonung des Feindes kannten; roher, als die heidnischen Gri
chen, denen es sündlich schien, über den Gefallenen sich prahleris
zu erheben,[1] verschmähten sie es nicht, den Sturz des Feindes m
grellem Hohngelächter zu begleiten und sich der schmählich erru
genen Triumphe mit schändlichem Frohlocken laut zu rühmen. Nic
an die Bartholomäusnacht des Jahres 1572 wollen wir erinnern, wo
aber an die Medaille, die zum ehrenden Andenken dieser Mordnac
geschlagen wurde. Sie zeigt das Bild des Papstes Gregor XI
auf der einen Seite, auf der andern die Hugenotten, die ein gefl
gelter Engel, mit Kreuz und Schwert bewaffnet, zu Boden streck

[1] οὐχ ὁσίη, κταμένοισιν ἐπ' ἀνδράσιν εὐχετάασθαι. Odyssea XXII, 412

e Umschrift lautet: *Ugonottorum strages, 1572.* Auch der ibelrede sollte man gedenken. mit welcher der allgewandte Stilinstler Marcus Antonius Muretus dies schaudervolle Ereigniss in egenwart des Papstes feierte.[1]) — Zu der Poesie des Religionsusses haben die meisten Literaturen eine nur zu reichliche Beiсuer geliefert. Die stärkste Tirade. die jemals ein englischer Bühndichter gegen die Feinde seines Vaterlands und des Protestanmus geschleudert hat. wie gelind und matt erscheint sie. sobald an etwa einige Verse aus Lope de Vega's Gedicht: *Corona tragica* nebenstellt, in welchem das Geschick der Maria Stuart geschildert d das Ketzerthum. sammt Allem. was ihm anhängt. mit dem wüendsten Ingrimm angegriffen wird. Mit welchen entsetzlichen Ren erfreut Calderon in dem Gelegenheitsdrama *El sitio de Bredà* in katholisches Publikum![2]) Und welche Entstellung der Gechichte erlaubt er sich in *La crisma de Inglaterra!* Dass auch r edelste Mensch, vom Glaubensfanatismus befangen, das reinste fühl der Menschlichkeit verleugnen kann, dafür mag Cervantes i betrübendes Zeugniss ablegen. Die grausame Maassregel, durch elche in den Jahren 1609—1614 die Morisken aus Spanien ausgeeben wurden, eine Maassregel, die ein Staatsmann wie Richelieu ftig tadelte, Cervantes hat sie als guter Katholik gebilligt und gehmt. Im zweiten Theil des Don Quixote lässt er einen dieser m Exil verurtheilten Unglücklichen sagen, dass diese Strafe, so hrecklich sie auch sei, ihnen doch mit Recht aufgelegt werde, und ss wohl göttliche Eingebung den König zu diesem trefflichen Enthluss bewogen habe.[3]) — Ein solches Beispiel kann uns an die hwäche der menschlichen Natur mahnen, es muss uns mahnen,

---

[1]) Herr Rio mag Herz und Ohr an folgenden wohlgerundeten Perioden iden: *O noctem illam memorabilem, et in fastis eximiae alicuius notae adiecne signandam, quae paucorum seditiosorum interitu regem a praesenti caedis riculo, regnum a perpetua civilium bellorum formidine liberavit.* Der feurige edner macht sogar die Natur zur Mitgenossin der greuelvollen That: *Qua idem nocte stellas equidem ipsas luxisse solito nitidius arbitror, et flumen Seanam maiores undas volvisse, quo citius illa impurorum hominum cadavera olveret et exoneraret in mare.*

[2]) Was Hartzenbusch in seiner Ausgabe des Dichters 4, 715 und Leop. chmidt in dem trefflichen Werke: die Schauspiele Calderon's S. 515 er dies Drama bemerken, habe ich wohl beachtet, kann es aber nicht zuffend finden.

[3]) Ricote sagt: *Finalmente con justa razon fúimos castigados con la pena l destierro, blanda y suave al parecer de algunos; pero al nuestro la mas terle que se nos podia dar.* Und kurz vorher: — — — *me parece que fué in-*

diejenigen milde zu beurtheilen, die fortgerissen von den Leidenschaften des Parteikampfes oder verblendet von der Heftigkeit des Glaubenseifers, jede zartere Rücksicht, ja wohl gar das Gebot der Menschlichkeit aus den Augen verlieren und mit allen Waffen schonungslos den Gegner bekämpfen, von dem sie hinwiederum keine zartere Behandlung erwarten und erlangen.

Und dies mildere Urtheil muss wahrlich auch den englischen Dramatikern zu Statten kommen. Selbst da, wo sie sich am heftigsten äussern, zeigen sie sich nie unmenschlich, und dass sie boshaft geflissentlich darnach trachteten, in ihrem Publikum den Hass gegen die Katholiken zu schärfen und so deren Loos zu verschlimmern, — das ist eine eben so hämische wie lächerliche Beschuldigung. Sie standen inmitten eines Volkes, dessen Gefühle sie theilten; indem sie ihm zu hören gaben, was es hören wollte, machten sie zugleich ihren eigenen Empfindungen Luft und liessen sie in freiem Flusse einherströmen.

Man hat schon längst bemerkt, dass Shakespeare sich solcher derben gegen die Widersacher Englands gerichteten Feindseligkeiten nicht schuldig macht. Wie in allem Uebrigen, so stand er auch hierin höher und grösser da als die andern Sterblichen. Wie er seinem Vaterlande anhing, mit welchem Stolz er sich des Glückes bewusst war, ein Sohn dieses Volkes zu sein, das sollen uns nicht etwa einzelne Stellen seiner Dramen, wie die Lobrede des sterbenden Gaunt oder die Schlussworte im King John, beweisen, — dafür ist uns seine ganze Poesie, vor allem die Reihe seiner historischen Schauspiele, ein einziger, ununterbrochen fortlaufender Beweis. Und dies Vaterland, dessen Preis er in nie verhallenden Worten verkündigte, es ist nicht etwa ein erträumtes England, das die irr schweifende Phantasie eines religiösen Fanatikers erst geschaffen und gleichsam katholisch geweiht und gereinigt hätte, — nein, es ist das wirkliche, das ihn umgab, auf dessen sicherm Boden er stand, das er werden und blühen sah, das England, das unter Elisabeth's Regiment gross geworden vor den Völkern Europas und den Angriff eines übermächtigen Feindes rühmlich zurückgeschlagen hatte. [1])

---

*spiracion divina la que movió á Su Magestad á poner en efecto tan gallarda resolucion.* D. Quix. II, cap. LIV.

[1]) *This fortress, built by nature for herself,*
*Against infection, and the hand of war;*
*This happy breed of men, this little world,*
*This precious stone, set in the silver sea,*

s Land war sein Vaterland. Aber er, „der den Werth einiger
erte in seiner Brust fühlte, dem das Leben ganzer Jahr-
durch die Seele webte,“ [1]) er hätte sich willenlos den Stim-
des Augenblickes überlassen, durch sein mächtiges Wort
ı Neigungen der Menge aufstacheln und die Harmonie sei-
:e durch misstönende Klänge des Hasses zerstören sollen?
die geheimsten Tiefen jeder Leidenschaft ergründet hatte,
den vorüberrauschenden Leidenschaften des Tages seine
eihen? — Welt und Leben lagen offen vor ihm; sein Auge
te sie, aber er verlor sich nicht in ihren Weiten. Mit einer
: bisher keinem andern Sterblichen verliehen worden, ergriff
elt und das Leben, um beide mit seinem Geiste zu durch-
ınd zu läutern, und eine neue Welt zu schaffen, in welcher
iche ihr wunderbar verklärtes Abbild mit Staunen erkennen

seitdem uns die Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeare's
Werken nahe getreten sind und wir ihre Künstlerphysio-
deutlich sehen und unterscheiden können, erst seitdem ver-
ir auch zu bestimmen, wodurch er eigentlich aus dem Kreise
ınstgenossen sich heraushebt, wodurch er ein Anderer wird
nd sich die Alleinherrschaft in seinem Reiche sichert. Seine
enheit wird nicht nur durch die immer neu herandringende
ner Schöpferkraft offenbar; er ist nicht blos deshalb der
weil er der reinsten Wahrheit stets getreu bleibt, weil er
scheinung die einzig richtige Form verleiht, jedem Gedan-
tiefsinnigsten Ausdruck, und jeder Empfindung die innig-
te — seine Alles überragende Grösse haben wir in ihrem
erst dann begriffen und gewürdigt, wenn wir jedes seiner
s eine vollkommene, selbstständige Einheit klar anschauend
ıaben. Denn hierdurch wird er der Einzige: die ihm vor-
, vermochten sich nicht zum Begriff, zur Darstellung eines
zu erheben, so mannigfache Reize auch durch ihre Werke
sind, so voll und lebendig auch der Quell der Poesie hier
er jedoch giebt immer ein Ganzes, eine in sich beschlos-
lt, aus der sorgfältig Alles ferngehalten und ausgesondert

—

*Which serves it in the office of a wall,*
*Or as a moat defensive to a house*
*Against the envy of less happier lands.* Richard II. 2, 1.

ırte Goethe's über Shakespeare in den Frankfurter Gelehrten-An-
2 No. LXXIV.

ist, was ihre nothwendige Einheit verletzen, ihren zarten innern Zusammenhang auch nur für kurze Momente unterbrechen könnte. Der ganze Inhalt der belebten und unbelebten Welt steht zu seiner Verfügung; aber aus diesem unübersehbaren Reichthum greift er, weise wählend, jedesmal nur das heraus, was seiner Schöpfung angemessen sich einfügen wird. So entnimmt er auch dem Stoff, den sein Jahrhundert, seine Umgebung ihm darbot, nur die lautersten Elemente. Er lässt sich tragen und heben von den Wogen der Zeit, aber nicht, gleich den andern, versinkt er in ihnen. Den historischen Schauspielen, die in der Zeit seiner Reife entstanden sind, hat er jenen kräftigen patriotischen Geist eingehaucht, der durch seine Nation belebend und erweckend hindurchzog; aber vor jeder Uebertreibung, in welche dies erhebende Gefühl bei den Meisten so leicht ausartet, musste sein hoher Sinn bewahrt bleiben. Denn, so unverkennbar er sich auch in seiner Zeit und durch dieselbe gebildet, so war er doch nicht allein der Mann seines Zeitalters, er war für alle Zeit![1]) Sein Blick ist stets auf das All der Welt gerichtet, dessen innere Geheimnisse er aufschliesst; Vergangenheit und Gegenwart rinnt für ihn zu einem grossen Ganzen zusammen, das er gleichmässig umfasst, und in dem sein Geist sich heimisch fühlt. Ein Sohn seiner Zeit, stand er doch zugleich ausser und über derselben, ebenso wie er, als Bruder der Menschen, an allem Menschlichen traulich Theil nimmt, alles Menschliche mitfühlt, und doch auch wieder als ein der menschlichen Beschränktheit enthobener Genius erscheint, der sich zur Erde herabsenkt, um sich liebevoll den Sterblichen mitzutheilen. So steht er unter ihnen da, als ihres gleichen, und doch als ein hoher Fremdling! So lebt er fort im liebenden Angedenken der Menschheit, der Erbe unermesslichen Ruhmes![2]) —

Wessen Seele erfüllt ist von der Grösse Shakespeare's, dem ist es widerlich, die ohnmächtigen Bestrebungen Derer anzuschauen, die den Geist des gewaltigsten Dichters gern in das kleinlich verächtliche Treiben des Tages herabziehen möchten, um ihren aufgereizten Leidenschaften eine elende Befriedigung zu bereiten. Was uns in Shakespeare nothwendig als ein Ausfluss seiner höhern Natur erscheint, das wird für Herrn Rio erst erklärlich, nachdem er das Bild des Dichters entstellt und geschändet hat. Weil Shakespeare, von dem Adel seines Sinnes geleitet, nicht, gleich seinen

[1]) *He was not of an age, but for all time.* Ben Jonson.
[2]) *Dear son of memory, great heir of fame.* Milton.

itgenossen, den Katholiken derbe Schmähungen entgegenwirft, eil er es unterlässt, ihren Cultus roh zu verspotten, deshalb muss r, nach Herrn Rio's Dafürhalten, als heimlicher Katholik, um seine boshafte Lust zu befriedigen" (S. 33) das Geschoss seiner Poesie gegen die verhassten Ketzer gerichtet haben. Die hohen Eigenschaften seines Wesens, die ihn vor den andern auszeichnen, werden also dazu missbraucht, ihn noch unter den Standpunkt der andern herabzuwürdigen. Denn diese machen doch wenigstens aus ihrer Feindseligkeit gegen ihre Widersacher kein Hehl und treten mit offenem Antlitz auf den Schauplatz; er aber soll sein Lebenlang eine Ehre darin gesucht haben, in heimlich verbissenem Groll seinen Gegnern dann und wann hinterrücks einige von ihnen nie gefühlte Stösse zu versetzen, und dem Grimm, den er fortdauernd gegen sie im Busen trug, in „etwas verhüllten Wendungen" (S. 96) einen wirkungslosen Ausdruck zu geben. Darin, glaubt Herr Rio, bestand die grosse Aufgabe seines Lebens.

Nachdem der Verfasser seine Wuth gegen die englischen Bühnendichter in burlesken Scheltreden ersättigt hat, lässt er unter dem Londoner Publikum ein Gerücht ausgehen „von dem jungen Dichter, welcher bald die rührendsten, bald die kühnsten Anspielungen wagte, je nachdem er die Verfolger brandmarken oder das Mitleid für die Verfolgten erregen wollte; von dem jungen Dichter, welcher eine Reaction zu Gunsten der katholischen Ueberlieferungen zu versuchen schien, indem er so Manches, was die Reformatoren für das Höchste hielten, lächerlich machte, andererseits aber das Ideal, welches Gemeinheit und Fanatismus mit wüthendem Hasse geächtet hatten, in seinen beiden Erscheinungsformen, der frommen Ascetik und des Ritterthumes, wieder zu seiner frühern Geltung zurückzuführen strebte" (S. 91). Von dieser „Reaction," welche Shakespeare zu Gunsten des Katholicismus unternommen, ist auch noch sonst vielfach die Rede. So wird Heinrich V ein „Werk der Reaction" (S. 150) genannt und Julius Cäsar ist gar (S. 238) eine „reactionäre Demonstration," auch in Titus Andronicus soll sich die „Reaction mehr im religiösen als politischen Sinne zeigen, und zwar in so ungewöhnlichen Formen, dass man versucht sein möchte zu glauben, entweder an eine geheime Nachsicht oder an irgend einen Schutz, der stark genug war, den Dichter und seine Gesellschaftsgenossen vor den möglichen Folgen seiner Anspielungen zu bewahren" (S. 94). Ebenso wird es an verschiedenen Orten eingeschärft, dass der Dichter, von dem man bisher fälschlich glaubte, er habe in seinen Werken die wahrsten und umfassendsten Bilder von Natur und Mensch-

heit aufgestellt,[1]) vielmehr beständig ein doppeltes Ideal, „das ritterthümliche und das religiöse" im Auge gehabt und nach diesem seine Charaktere gebildet hat (S. 100, 129, 145, 245).

Herr Rio hält es indess nicht für gerathen, dass der junge Reactionär, der „sich der Aufgabe widmet, die Geister zu bekehren" (S. 79), sich allein in die Gefahren der Hauptstadt wage. Er umgiebt ihn daher mit einem Hofstaat von Schauspielern, welche, in Gemeinschaft mit ihm, dieselben kirchlich-politischen Zwecke verfolgen. Da Herr Rio sich nach Belieben Katholiken schafft, wo er ihrer bedarf, so nimmt er auch ohne Anstand sowohl Burbadge, wie die Schauspieler zweiten Ranges in den weiten Schooss der römischen Kirche auf (S. 97). Dieser von ihm zusammengerufenen glaubenstreuen Schaar gönnt der Verfasser seine ganze Zuneigung. „Wir sehen hier gleichsam eine Colonie muthiger Abenteurer vor uns, welche, ihre wahre Fahne verbergend, zu Gunsten einer andern Macht als der damals herrschenden darauf ausgingen, einen Theil des seit einem halben Jahrhundert verloren gegangenen Gebietes zu erobern oder vielmehr wieder zurückzuerobern" (S. 79). Herr Rio malt es sich aus, welche Wirkung diese Schauspiele auf der Bühne geübt haben müssen, — diese Schauspiele, entsprungen aus einem rechtgläubigen Geiste und aufgeführt von rechtgläubigen Acteurs!

Diese katholischen Helden, die ihre Fahne nicht zu entfalten wagten und denen Shakespeare sich zugesellte, standen aber unter dem unmittelbaren Patronat des Grafen Leicester; sie waren seine Diener.[2]) Durch Vermittelung dieses mächtigen Günstlings erhielten sie im Jahre 1574 von der Königin ein Patent,[3]) welches ihnen

---

[1]) Schön heisst es in *Edward Phillips' Theatrum poetarum* (1675) von unserm Dichter: *never any represented nature more purely to the life.* Man hat in den Worten, die sich in diesem Buche über Shakespeare finden, die Hand Milton's erkennen wollen, dessen Neffe Phillips war; und allerdings, wenn wir weiter lesen: *he pleaseth with a certain wild and native elegance*, so gedenken wir alsbald der Verse im Allegro:

*Or sweetest Shakspeare, Fancy's child,*
*Warble his native wood notes wild.*

[2]) *Servaunts to or trustie and welbeloved cosyn and Counsellor, the Earle of Leicestre*, werden sie in dem Patent vom 7. Mai 1574 genannt. Collier, *Annals of the Stage* 1, 211. Schon seit dem Jahre 1559 hatte Leicester eine Schauspielergesellschaft in seinen Diensten. Siehe den Brief an den Earl von Shrewsbury, Juni 1559, Collier, *Annals* 1, 170 und *Memoirs of actors*, p. 3.

[3]) In diesem Dokument werden namhaft gemacht James Burbadge, John Perkyn, John Lanham, William Johnson, Robert Wylson.

Recht ertheilte, in allen Bezirken des Landes ihre Kunst zu n; demzufolge eröffneten sie im Jahre 1576 ihr Theater in Blackrs. Nun wird Leicester von Herrn Rio selbst überall mit den ärfsten Ausdrücken als der giftigste, verruchteste Feind der Kaliken geschildert; und doch sollen wir glauben, dass eine Gesellaft katholischer Schauspieler sich in seinen Diensten halten, ja gar dauernd sich seiner Gunst versichern konnte? Wie ist es ner denkbar, dass zu einer Zeit, da, nach Herrn Rio's grausenegenden Berichten, jeder Katholik in jedem Augenblicke auf Mar- und Tod gefasst sein musste, dass damals eine „Colonie" kalischer Abenteurer sich unter den Augen der argwöhnisch spioenden Behörden und des feindseligen Hofes in ihrer günstigen ellung ungefährdet hätte behaupten können? Denn diese Gunst r Behörden und des Hofes dauerte fort, so lange Shakespeare i der Gesellschaft weilte. Als durch Befehl des *privy council* vom 2. Juni 1600 den öffentlichen Theatern die Erlaubniss entzogen ard, blieben nur zwei von dieser Maassregel ausgenommen, und s eine derselben war der Globe, das Sommertheater der Shakeeare'schen Gesellschaft. Und kurz, nachdem Jacob I den englihen Thron bestiegen, ertheilte er dieser Gesellschaft ein Patent, 7. Mai 1603)[1]) durch welches sie gleichsam in seinen besondern ienst aufgenommen wurde: sie legte den bis dahin geführten Naen *the Lord Chamberlaine's servants* ab, und Shakespeare und seine enossen hiessen fortan *the King's players.*

Die katholische Schauspielergesellschaft hat sich also, gleich anchem andern Blendwerk, in nichts aufgelöst. Shakespeare musste ie Unterstützung gläubiger Genossen entbehren; er musste darauf edacht sein, der Staatskirche und der Herrschaft der grimmig geassten Elisabeth allein gegenüber zu treten.

Sein Glaubenseifer brach jedoch nicht alsogleich hervor. Er chrieb Lustspiele. Selbst in diesen Lustspielen wird Herr Rio inige Funken von der Glaubensgluth, von dem Feuer des Hases gewahr, das in Shakespeare's Brust loderte. Aber trotzdem ann er zu diesen Produktionen kein rechtes Zutrauen fassen. Sie ollen einem für die Reinheit des katholischen Glaubens begeisteren, gegen die öffentlich anerkannte Kirche heimlich wüthenden ämpfer nicht wohl anstehen. Der Verfasser lässt ihn daher auf inen „Abweg" gerathen und redet von seinen „vier bis fünf Jahre

[1]) In der Reihe der hier genannten Schauspieler nimmt Shakespeare die weite Stelle ein.

dauernden Verirrungen“ (S. 99). Aber der Verirrte muss sich bald wieder zurecht finden. „Denn, sagt Herr Rio, zwischen diesem Punkte der Verirrungen und zwischen dem Abfall, auch nur der theilweisen Apostasie, oder selbst nur der religiösen Gleichgültigkeit, war für einen Charakter und eine Natur wie Shakespeare eine unübersteigliche Schranke“ (S. 99). Er musste demnach sein grosses Lebenswerk ernstlich beginnen. Hat er nun etwa die Königin oder die Prälaten der Staatskirche mit blanker Waffe oder doch wenigstens mit scharf gespitzter Feder angegriffen? Nein, das erschien ihm wohl allzu bedenklich; er hielt es für genügend, wenn er nur „gegen die Werke der dramatischen Dichter eine Art von Kreuzzug unternahm“ (S. 124), wenn er, wie es an einer andern Stelle (S. 129) heisst, sich in Opposition setzte gegen die historischen Dramen der frühern Bühnendichter, seiner nächsten Vorgänger.

Wir wissen, dass Shakespeare nicht der erste war, der Stoffe aus der vaterländischen Geschichte dramatisch bearbeitete: er fand eine Reihe historischer Dramen vor. Unter den ältern Werken dieser Classe war wenigstens eins, das er seines Beifalls nicht unwerth achten konnte, — Marlowe's *Edward the Second,* ein Drama, welches zu den letzten Arbeiten dieses früh verstorbenen Autors gehörte und auf dessen Composition Shakespeare's früheste Versuche wohl schon einigen Einfluss geübt haben. Die andern „*chronicle histories*“ waren meist formlos und schwerfällig; an derber Kraft fehlt es ihnen nicht; aber oft zeigt sich diese nur zu ungebunden und geht in's Rohe und Plumpe über; daneben wirkt aber im Einzelnen eine frische Poesie oft erfreuend und erfrischend. An keinem dieser Stücke konnte Shakespeare ein reines Wohlgefallen haben; er war aber so weit davon entfernt, sie mit feindseligen Augen zu betrachten oder gegen ihre Autoren einen Kreuzzug zu unternehmen, dass er vielmehr diese unvollkommenen Versuche seinen eigenen Werken zu Grunde zu legen nicht verschmähete. Der *King John* ist in engem Anschluss an das ältere, 1591 gedruckte, Schauspiel gleichen Inhalts gearbeitet; selbst den rohen Scenen der „*famous victories of Henry the fifth*“ entlehnte er manches und benutzte es auf seine Weise in den Dramen, welche die Geschichte Heinrich IV und seines Sohnes darstellen. Unter Shakespeare's Händen nimmt Alles die vollkommenste Gestalt an; das Unförmliche wird edel ausgebildet, das Grelle gemildert, das Rohe beseitigt; die schweren Massen, die sich mühselig fortbewegten, haucht er mit seinem Geiste an, und es entspringt ein mächtiges Leben, das sich bis in die kleinsten Theile

des grossen Ganzen ergiesst. In diesem Sinne kann man allerdings sagen, dass er die älteren Werke vernichtete, indem er etwas ungleich Höheres schuf. Aber diese Leistungen vollbrachte er nicht im Dienste des Katholicismus: er folgt hier, wie überall, nur dem Gesetze, das seine Künstlernatur ihm auflegte: die Veränderungen, die er in der Behandlung des historischen Stoffes eintreten lässt, sind immer nur solche, wie sie nothwendig von der, bis zur Vollendung gesteigerten, poetischen Kunst geboten werden.

Damit Shakespeare seine Fechterstreiche doch nicht blos in die leere Luft führen müsse, sucht Herr Rio ihm einen Gegner aus, dem vornehmlich die Angriffe gelten sollen. Es ist dies John Bale, „der apostasirte Mönch" (S. 130). Von dem heiligen Zorn, den Herr Rio noch jetzt nach dreihundert Jahren gegen „die abscheulichen Stücke des Apostaten Bale" empfindet, soll auch Shakespeare erfüllt gewesen sein. Wenn der Dichter nur diese abscheulichen Stücke gekannt hätte! Man darf aber mit gutem Grund vermuthen, dass selbst die Namen dieser Werke kaum je zu seinen Ohren gelangt sind. Die meisten Dramen dieses „Apostatenbischofs" waren mehr als fünfundzwanzig Jahre vor Shakespeare's Geburt gedruckt worden (1537); als der Dichter seine Laufbahn begann, war gewiss keines derselben mehr auf irgend einer Londoner Bühne zu sehen. Wie thöricht wäre es gewesen, diese den Augen des Publikums längst entschwundenen, einer älteren Periode der poetischen Entwickelung angehörigen Dramen plötzlich zur Unzeit anzugreifen und dadurch ihr erloschenes Andenken wieder aufzufrischen! In der Liste jener Dramen des Bischofs von Ossory werden uns auch zwei Stücke historischen Inhalts genannt: *Upon both marriages of the King (Henry VIII)* und *Of King John of England.* Das letztere hat sich erhalten und ist im Jahre 1838 gedruckt worden.[1]) Hat Herr Rio, wie er vorgiebt, diesem Werke in der That einige Aufmerksamkeit geschenkt, so musste ihm auch alsbald deutlich werden, dass Shakespeare unmöglich die Absicht hegen konnte, dies „vermeintliche Meisterwerk Bales für immer niederzuwerfen" (S. 131). Unser Dichter hatte ohne Zweifel nicht die geringste Kenntniss von der Arbeit seines abtrünnigen Vorgängers, der sich natürlich nach Kräften bemüht, den König Johann als einen muthigen Widersacher der päpstlichen Oberherrschaft, als einen Vorkämpfer der Reformation zu feiern. Dieselbe Tendenz verfolgte der Verfasser des Dramas, wel-

[1]) *Kynge Johan. A Play. In two parts. By John Bale. Edited by J. Payne Collier. London. Camden Society* 1838.

ches Shakespeare bei der Ausführung seines *King John* vor Augen hatte. In der Widmung *To the Gentlemen Readers*, die sich vor diesem ältern Werke findet, wird Johann ausdrücklich für seine Widersetzlichkeit gegen den Papst gepriesen:

*For Christ's true faith indur'd he many a storme*
*And set himselfe against the man of Rome.*

Aus dem Stoffe, der ihm hier vorlag, hat Shakespeare sein Werk gestaltet; aber dieser Stoff musste erst durch ein Läuterungsfeuer gehen, alles Gemeine musste erst aus ihm hinweggeschmolzen sein. Die Scene, in welcher die Klöster geplündert und Mönche und Nonnen wegen ihres sittenlosen Lebens verhöhnt werden, diese grobkomische Scene ward daher ausgeschieden, ebenso wie im ersten Akte die Verhandlungen über die Geburt des Bastards schon dadurch eine mildere Form erhielten, dass sie nicht mehr in Gegenwart der Mutter geführt wurden. Herr Rio hebt es freudig hervor, dass Shakespeare auch eine andere Scene des ältern Stücks, die von Katholiken nicht gebilligt werden konnte, ohne Weiteres ausgelassen hat, diejenige nämlich, in welcher „die erdichtete Vergiftung des Königs durch den Abt von *Swinstead* mit teuflisch ersonnenen Einzelheiten dargestellt wird“ (S. 136). Nun ja, diese Scene ward verbannt, eben weil sie in den feinern Organismus des neuen Werkes sich nicht einfügen konnte; Herr Rio sagt uns aber nicht, dass Shakespeare dasjenige, was den Katholiken hier am anstössigsten sein musste, die Sage von der Vergiftung des Königs durch einen Mönch, unverändert beibehielt: was der ältere Dichter vor den Augen der Zuschauer vorgehen liess, lässt Shakespeare erzählen.[1] Er wird hier überall, mag er auslassen oder hinzuthun, nur durch künstlerische Rücksichten geleitet. Es waltet hier durchaus die Macht einer lautern Poesie, die sich alles Widerstrebende unterwirft. Das Stück ist nicht mehr ausschliesslich gegen Rom gerichtet; denn Shakespeare duldet es nicht, dass die Dichtung ihr freies Gebiet verlasse und den Zwecken einer Partei diene; ruhig und klar schwebt sein Geist über den Leidenschaften, die im Leben sich rastlos feindlich bekämpfen. Er bildet seine Welt streng nach den ihr inne-

---

[1] *Hubert. The king, I fear, is poison'd by a monk:*
— — — — — — — — — — —
*A monk, I tell you; a resolved villain,*
*Whose bowels suddenly burst out.*
King John V, 6.

hnenden Gesetzen und jeder Charakter muss der Nothwendigkeit ines eigenen Wesens folgen. So ist denn auch im König Johann les durch menschliche und künstlerische Wahrheit geadelt worden; n der Absicht aber, der Sache des Katholicismus irgend welchen orschub zu thun, von dieser dem Dichter stets fremd gebliebenen bsicht lässt sich auch hier nicht das mindeste spüren. Der Verasser sagt (S. 136), dass Shakespeare gegen die Person des König ohann „offenbar einen Widerwillen habe.“ Der Dichter wird in len Augen des Verfassers zu einem der fanatischen Geschichtsschreiner unserer Zeit, die ihrer Partei gute und wohlbelohnte Dienste leiten, indem sie die historischen Persönlichkeiten früherer Jahrhunlerte, je nachdem das Interesse es erheischt, schmähend herabziehen der leidenschaftlich erheben. Wüssten wir es nicht schon, wie kümmerlich beschränkt die Anschauung ist, die Herr Rio dem Dichter entgegenbringt, jenes eine Wort müsste es uns lehren. Shakespeare einen Widerwillen gegen König Johann! Hat er nicht auch gegen Macbeth, Jago, Jachimo, König Claudius einen Widerwillen? — Shakespeare stellt das Menschliche in seiner ganzen Wahrheit dar und enthüllt es in seiner ganzen Tiefe. In den Charakteren, die er in's Leben ruft, kann er die Gegensätze, die sich auszuschliessen scheinen, zwanglos vereinigen; denn er zeigt uns den verborgenen Punkt, wo sie ihren gemeinsamen Ursprung haben. So erreicht er es, dass selbst den Personen, deren Thun wir tadeln oder verabscheuen, doch unsere Theilnahme nicht entgeht, wenn sie dem Unglück verfallen. Wie hassenswerth sich Johann uns auch gemacht hat, der Dichter denkt nicht daran, ihn mit einem ebenso unkünstlerischen, wie unchristlichen Hasse zu verfolgen, und zuletzt, da der Sterbende in unsäglichen Qualen bangt, weiss er Töne für ihn zu finden, die unser Herz bewegen müssen. Aus diesen letzten Worten des Königs reisst Herr Rio einen einzelnen Satz heraus: „Es ist eine Hölle in mir,“ und glaubt, „dass sich dies schreckliche Wort ebenso sehr auf dessen moralische wie auf seine physischen Qualen anwenden lässt“ (S. 136). Der unbefangene Leser sieht, dass der König in diesen wie in den vorhergehenden Worten nur die verzehrende Fiebergluth, die ihn peinigt, durch schreckensvolle Bilder bezeichnen will.[1])

---

[1]) *There is so hot a summer in my bosom,*
*That all my bowels crumble up to dust*
— — — — — — *I do not ask you much:*

Die glänzendste Figur des Stücks, der Bastard, will nur sehr übel in ein Drama passen, das der Verherrlichung des Katholicismus und der päpstlichen Obergewalt gewidmet ist. Das erkennt selbst Herr Rio; aber er kommt dem Dichter mit einer Entschuldigung zu Hülfe: „Hinsichtlich der besonders hervortretenden Züge dieses fälschlich-ritterlichen Charakters konnte Shakespeare die allgemein angenommene Ueberlieferung nicht unberücksichtigt lassen“ (S. 127). Dennoch hat es Shakespeare mit der Person dieses Bastards eigentlich gar nicht gut im Sinne: „er entzieht ihr,“ wie Herr Rio sagt, „den sie umgebenden Schimmer durch den bemerkenswerthen Monolog am Schlusse des zweiten Aktes. Hier nämlich nennt Faulconbridge den Reichthum als den am meisten verehrten Götzen des Jahrhunderts, und erklärt dann geradezu, dass auch er zu dessen Anbetern gehören wolle.“ — Durch diese Andeutung zeigt der Verfasser seine Fähigkeit, Wort und Geist des Dichters misszuverstehen, abermals in einem grellen Lichte.

Shakespeare hat für seinen *King John* die Chronik, aus der er sonst mit vollen Händen zu schöpfen pflegt, nur in sehr geringem Maasse benutzt. Er hatte so wenig die Absicht, die historischen Anschauungen, die etwa durch das ältere Stück verbreitet wurden, zum Wohl der katholischen Kirche zu zerstören, dass er vielmehr diesem älteren Stücke überall da folgt, wo es in seiner Darstellung von den historischen Ueberlieferungen abweicht.[1]) —

Aber mag Shakespeare auch ungestört ein friedseliges Antlitz bewahren und durch seine erhaben ruhige Haltung gleichsam Einspruch erheben gegen jede Anmuthung kriegerischer Gesinnungen — Herr Rio lässt doch nicht ab, ihm stets von neuem das Schwert

*I beg cold comfort; and you are so strait,*
*And so ingrateful, you deny me that.*
*P. Henry: O that there were some virtue in my tears,*
*That might relieve you!*
*K. John: The salt in them is hot.*
*Within me is a hell; and there the poison*
*Is, as a fiend, confin'd to tyrannize*
*On unreprievable-condemned blood.*

[1]) Es sei vergönnt, die Worte hier anzuführen, mit welchen Delius in der Einleitung zu Shakespeare's *King John* das Verhältniss dieses Werkes zu dem ältern Drama klar und prägnant bezeichnet: „Shakespeare hat in allen Fällen eines Zwiespalts zwischen den historischen Ueberlieferungen Holinsheds einerseits und den ungeschichtlichen Versionen seines dramatischen Vorgängers andrerseits, obwohl ihm die ersteren ohne Zweifel aus der Chronik sehr wohl

s Herrn zum heiligen Streit in die Hand zu zwingen. Wollen r einen leichten Ueberblick gewinnen über die Thaten, die der ichter noch ferner zum Heil der Kirche verrichten soll, so wird es ohlgethan sein, unsere Betrachtung vornehmlich drei Schauspielen uzuwenden: Henry IV, Richard II und Henry VIII. Jedes dieser chauspiele soll einen Beweis abgeben für die katholische Glaubenseinheit, deren sich der Dichter befliss, und für den nicht zu dämfenden Muth, mit welchem er immer von neuem den ketzerischen 'einden entgegenstürmte. Damit aber dieser Beweis erlangt werde, uss Herr Rio auch fernerhin die Thatsachen, die seinen Behaupungen zuwider sind, entweder verschweigen, oder, wenn er sie nicht änzlich entbehren kann, zu seinen Zwecken umbilden, oder er muss ich auch entschliessen, diejenigen Thatsachen, deren er durchaus enöthigt ist, ohne Hülfe eines historischen Berichtes frei zu erinden. —

John Falstaff! Unsere Mienen werden heiter, sobald wir deien Namen aussprechen und gleich steht auch deine Gestalt vor uns! ber, alter Kauz, du würdest wahrlich aufhören, uns zu erheitern nd dich deines eigenen Witzes zu freuen, wenn du nur wüsstest, elche gefährliche Kriegsplane dein Dichter im Sinne trug, als er lich in die Welt setzte. Weisst du's noch nicht? Hat Herr Rio ir's noch nicht gesagt? Da du kein grosses Maass von Tapferkeit u deinem Antheil erhalten hast, so wirst du wahrlich erschrecken, renn du's vernimmst: denke nur, der grosse William wollte dich ls eine „Kriegsmaschine“ brauchen, und zwar als eine solche, die r „für das augenblickliche Bedürfniss gegen die dramatischen Dicher der Gegenseite erfunden hatte“ (S. 140). Ja, sieh nur nicht so ngläubig drein! Den alten abscheulichen Ketzer John Oldcastle, essen Andenken die noch abscheulicheren Protestanten in Ehren ielten, den solltest du durch deinen Wanst, durch deine Vorliebe ir den Sekt, durch deine Neigung, die Wahrheit geistreich zu verüllen und durch deine andern wohlbekannten löblichen Eigenschafen recht gründlich verspotten, so dass die Protestanten an dir ein echtes Aergerniss nehmen, die Katholiken aber mit frommem Wohlefallen auf dich schauen mussten. Dir war in dem grossen Krieg, en William Shakespeare gegen die bestehende Kirche unternahm

———

kannt sein mussten, doch die letzteren unbedenklich sich in seiner eigenen uffassung angeeignet, und die Abweichungen, die er sich von dem älteren *ing John* verstattet, sind überall nur im Interesse der dramatischen Kunst, rgends im Interesse der geschichtlichen Wahrheit vorgenommen.“

und dessen Geschichte Herr Rio zuerst verzeichnet hat, in diesem denkwürdigen Kriege war dir eine bedeutsame Rolle zugedacht, und du hast sie ausführen müssen, ohne von deiner kriegerischen Wichtigkeit eine Ahnung zu haben. Aber nicht wahr, jetzt vergeht dir alle Munterkeit, aller Witz? Denn wenn man seinen dicken Bauch zu so ernsthaften Zwecken einherschleppen muss, so vergisst man es wohl, über ihn Witze zu machen.

Unsere Leser werden nicht weniger erstaunt sein, als der fette Ritter. Mögen sie denn in der Kürze vernehmen, wie Herr Rio dazu kam, diesem lebenslustigen Gesellen eine so ungeheuerliche Metamorphose zuzumuthen. — Schon der älteste Biograph Shakespeare's Nicholas Rowe, bemerkt (1709), man sage, der wohlbeleibte Sir John habe zuerst den Namen Oldcastle geführt, die Königin aber habe befohlen, den Namen zu ändern, weil noch einige Personen jener Familie lebten, und da sei der Ritter Falstaff genannt worden.[1]) Der Königin wird auch noch in anderer Beziehung ein Einfluss auf Falstaff zugeschrieben; sie hat, wie zuerst Dennis erzählt,[2]) die Entstehung der *Merry wives of Windsor* veranlasst; denn, wie Rowe hinzusetzt, sie wünschte den Ritter auch einmal als Verliebten zu sehen. Vielleicht sind beide Gerüchte gleich unbegründet. Der Angabe Rowe's wird von einigen der Commentatoren, z. B. Steevens und Malone, entschieden widersprochen, andere z. B. Ritson und Reed, suchen sie zu bestätigen, und noch neuerdings hat Halliwell dieser Frage eine umständliche Untersuchung gewidmet, um die Richtigkeit der von Rowe mitgetheilten Tradition zu erweisen.[3]) Wir haben die Zeugnisse, die zu diesem Behuf vorgebracht werden, von den oft citirten Worten Fullers an bis zu dem von Halliwell zuerst bekannt gemachten Briefe des Dr. Richard James, noch einmal sorg-

[1]) *Upon this occasion it may not be improper to observe, that this part of Falstaff is said to have been written originally under the name of Oldcastle: some of that family being then remaining, the Queen was pleased to command him to alter it; upon which he made use of Falstaff.*

[2]) In der Widmung seiner Komödie *The comical gallant* 1702.

[3]) In einer besondern Schrift: *On the character of Sir John Falstaff as originally exhibited by Shakespeare* London 1841, und in seinem *Life of Shakespeare* pag. 154 ffg. Man sehe aber, zu welchen Gewaltmitteln er greifen muss, um seine Behauptung durchzusetzen. Er muss annehmen, dass Heinrich IV schon vor 1593 geschrieben sei und dass auch die Namensänderung schon vor 1593 stattgefunden habe. Denn er glaubt, dass in diesem Jahre die, von ihm 1842 herausgegebene, erste Skizze der *Merry wives* entstanden ist, und hier war der Name Falstaff unzweifelhaft der ursprüngliche.

iltig geprüft: sie scheinen uns nur darzuthun, dass man im Publikum Falstaff's Person mit jenem Oldcastle verwechselte, der aus dem älteren Stück *The famous victories of Henry the fifth* wohlbekannt war, und dem Falstaff in der äussern Erscheinung ohne Zweifel glich. Jenes ältere Stück, so roh und werthlos es ist, hat bei dem Publikum in Gunst gestanden, und unserm Dichter die Motive geliefert für mehre Scenen, die wir jetzt in den drei Schauspielen von Heinrich IV und Heinrich V bewundern; auch die Namen Ned und Gadshill sind von dort herübergenommen. Es war natürlich genug, dass man den allbekannten Namen Oldcastle auf die neue Person übertrug, die Shakespeare geschaffen; diese hatte freilich mit dem rohen Spassmacher des älteren Dramas durchaus nichts Geistiges gemein; für das Publikum jedoch blieb es derselbe Charakter, ebenso wie die Handlung in beiden so weit von einander abstehenden Werken im Grossen und Ganzen dieselbe blieb. Shakespeare aber wollte diese Verwechselung der Personen nicht gestatten; er weist sie ausdrücklich ab in dem Epilog zum 2. Theil von Henry IV. Dort heisst es: *for Oldcastle died a martyr,* [1]) *and this* (nämlich Falstaff) *is not the man.* Der Dichter will also nicht, dass man bei seiner komischen Person an den Mann denke, dessen Name, als der eines Märtyrers, in Ehren bleiben soll. Hier hängt Alles einfach genug zusammen. — Aber selbst zugegeben, dass Falstaff zuerst den Namen Oldcastle führte — was folgt weiter daraus? Shakespeare hat alsdann, dem älteren Stücke folgend, diesen Namen beibehalten, ebenso wie er Ned und Gadshill beibehielt. [2]) Als er merkte, dass ein solcher Gebrauch dieses Namens bei Einigen Anstoss erregte, vertauschte er ihn alsbald mit einem andern und verwahrte sich in den eben ci-

---

[1]) *Sir John Oldcastle, lord Cobham,* stand an der Spitze der *Lollarden.* Die Versuche, ihn zur römischen Kirche zurückzuführen, blieben erfolglos. Heinrich V, der gegen Ketzer keine Milde kannte, überliess ihn den geistlichen Gerichten: er ward zum Scheiterhaufen verurtheilt. Es gelang ihm jedoch, aus dem Tower zu entfliehen und seine Anhänger um sich zu versammeln. Nach einigen missglückten Versuchen, den König in ihre Gewalt zu bekommen, wurden sie geschlagen und zerstreut (1414); Lord Cobham selbst aber ward vier Jahre hernach, erst als Hochverräther gehängt, dann als Ketzer am Galgen verbrannt. Bale veröffentlichte 1559 *A brief Chronycle concernyng the Examination and Death of the blessed Martyr of Christ, Syr Johan Oldcastell.*

[2]) Ritson sagt ganz richtig: *He continued Ned and Gadshill, and why should he abandon Oldcastle? a name and character to which the public was already familiarised.*

tirten Worten öffentlich gegen jede Missdeutung. Auch hier erklärt sich Alles leicht und natürlich. Shakespeare wünschte sogar den Schein zu vermeiden, als ob er das Andenken eines Mannes, das von eifrigen Protestanten mit Liebe gehegt wurde, irgend wie hätte verletzen wollen.

Wie bringt es nun Herr Rio fertig, diesem friedlichen Verhalten einen kriegerischen Schimmer zu verleihen? Zuvörderst beunruhigt er wieder den längst entschlafenen Apostatenbischof Bale; das feindliche Gespenst dieses Sünders muss abermals von den Todten emporsteigen, um sich den Streichen Shakespeare's darzubieten. „Mit König Johann,“ sagt Herr Rio, „durften jedoch die Angriffe unseres grossen Dichters gegen den Apostatenbischof von Ossory nicht aufhören“ (S. 138). Unter den Vergehen, deren sich dieser Unselige schuldig gemacht hatte, war ein zu Ehren des Märtyrers Oldcastle geschriebenes Buch nicht das geringste. Gegen dies Buch, das fünf Jahre vor Shakespeare's Geburt erschienen war und gegen das in demselben gefeierte „Idol, dessen Cultus sich mit der neuen Religion aufs Innigste vereinigt hatte“ (S. 139) — gegen den Lobredner ebenso wohl wie gegen den Gepriesenen selbst musste der Dichter seine Waffen richten. Herr Rio stellt es nun seinen Lesern als eine vollkommen unbezweifelte Thatsache dar, dass Shakespeare für seinen fetten Sir John absichtlich den Namen Oldcastle gewählt habe, um diesen ketzerischen Rebellen, den die Protestanten als Märtyrer ehrten, als einen nichtswürdigen schamlosen Gesellen höhnend herabzuwürdigen. „Man bezweifelt nicht,“ fügt er S. 141 hinzu, „dass die Aufregung in dem Lager der religiösen Fanatiker gross gewesen sein muss, als sie aus ihrem Lieblingshelden unter dem rächenden Pinsel des Künstlers einen possenhaften prahlerischen Trunkenbold werden sahen, einen Gauner, dem es zu einem Räuber an Muth fehlt, einen lüderlichen Gesellen“ u. s. w. Ob diese „Rache“ eine des Shakespeare'schen Genius würdige war, das bekümmert den Verfasser nicht; er versichert uns vielmehr mit triumphirender Miene (S. 140): „der Gedanke eines solchen Contrastes zwischen dem Namen und der damit versehenen dramatischen Person war ganz neu.“ Daran zweifeln wir nicht; der Gedanke ist gewiss sehr neu; denn er ist erst in Herrn Rio's Kopfe entsprungen. Zweifeln müssen wir aber, wenn Herr Rio überdies behauptet, dass Shakespeare mit seinem Angriff gegen das Idol der Protestanten einen Erfolg errungen habe, „der nach den obwaltenden Umständen um so auffallender ist.“ Einen Erfolg? Wir nehmen hier nichts als eine unrühmliche Niederlage wahr. Kaum hat der Dichter sein schmähliches Wag-

stück auszuführen begonnen, so sieht er sich auch alsbald gedrungen inne zu halten; er muss den missbrauchten Namen fahren lassen,[1]) er muss auch noch für sein Unterfangen, so zu sagen, öffentlich Abbitte thun und den Mann, den er eben noch auf das schimpflichste verhöhnt hatte, gar einen „Märtyrer" nennen; nachdem er sich zu einer gemeinen Rache gerüstet, muss er sich, da man ihn in seinem Beginnen stört, gleich ängstlich zurückziehen, — er muss nicht nur hämisch und verläumderisch, er muss auch feig erscheinen. Wahrlich, jeder unterdrückten Religion sind edlere, und vor Allem muthigere Vorkämpfer zu wünschen. Doch, wir mögen uns beruhigen! Nur Herr Rio lässt den Dichter so hämisch und so feig erscheinen. Wir wissen es ja: Shakespeare fand den Namen Oldcastle in dem ältern Schauspiel, das er für seine *Histories* benutzte; hat er ihn daher wirklich zuerst für seinen Sir John gebraucht, so verfuhr er dabei ganz harmlos, ohne jede feindselige Absicht, und konnte deshalb mit gutem Gewissen die Erklärung abgeben, dass er nicht im Sinne gehabt, das Andenken des Märtyrers Oldcastle zu verunglimpfen. Den Umstand jedoch, dass der vielerwähnte Name schon dem älteren Stücke angehört, diesen entscheidenden Umstand hat Herr Rio verschwiegen. „Verschwiegen? werden vielleicht unsere Leser fragen; er hat wohl von dem älteren Drama nichts gewusst, wie er ja so manches andere auch nicht wusste!" — Aber wir müssen bei unserm Ausdruck beharren: er hat jenen Umstand verschwiegen. Wir sind gern bereit dem Verfasser die Vorrechte der Unwissenheit in ausgedehntestem Maasse zuzugestehen; hier aber darf er sich auf diese schätzbaren Privilegien nicht berufen. Denn er kennt die *Famous victories;* und zwar hat er das Drama nicht nur so obenhin angesehen, er muss es sogar, was allerdings verwunderlich scheint, gelesen haben; denn er sagt (S. 152), dass es „die religiöse Seite des Charakters seines Helden (Heinrich V) ganz im Dunkel gelassen." Um eine solche Bemerkung zu machen, musste er das Stück ziemlich genau prüfen, und der Name Oldcastle konnte ihm nicht entgehen. — Dass also Shakespeare jemals die unwürdige Absicht gehegt, durch Beschimpfung Oldcastle's den Protestanten ein Aergerniss zu bereiten, das hat Herr Rio nicht nachzuweisen vermocht; das aber ist als unzweifelhaft nachgewiesen, dass Herr Rio absichtlich die Thatsache verschwiegen hat, welche aller-

---

[1]) Dass die Worte *old lad of the castle* in Henry IV, 1, 1, 2 keine Anspielung auf Oldcastle enthalten, hat schon Farmer richtig eingesehen; er verweist auf Gabriel Harvey, der dieselben Worte braucht.

dings die Nichtigkeit seiner Erfindung unwiderlegbar hätte darthun müssen.

Die Kriegsmaschine John Falstaff, von Herrn Rio construirt, liegt zerschlagen und zerstückelt da. Der Verfasser ist jedoch wieder emsig daran, neues Kriegsgeräth für den katholischen Dichter herbeizufahren; und diesmal soll der Kampf nicht etwa bloss gegen einen todten Apostaten oder gegen einen längst verbrannten Ketzer, nein, er soll gegen die lebende Königin von England gerichtet werden; die Waffe, die zu diesem Kampfe ausersehen wird, ist die historische Tragödie *Richard the second.* Herr Rio verkündet mit starkem rhetorischem Nachdruck: „das Trauerspiel Richard II ist von unserm Gesichtspunkt aus betrachtet das wichtigste von allen, nicht bloss wegen der kühnen Anspielung, die es enthält, sondern wegen der unzweideutigen Auslegung, welche die Zeitgenossen Shakespeare's diesem Stücke gegeben haben. Man kann sagen, dass niemals eine dramatische Dichtung in der politischen Geschichte irgend eines Volkes eine so bedeutende Rolle spielte" (S. 125). Die „kühnen Anspielungen" vermag Herr Rio weder hier noch im Folgenden näher zu bezeichnen; er fügt jedoch hinzu, gleich als ob er, blöden Auges, in die Tiefe der Dichterseele zu schauen vermöchte: „Bei diesem Stücke hat er eine Tendenz, einen Rückhaltsgedanken, welcher nicht zweifelhaft sein kann, da seine Zeitgenossen schon als die Erklärer desselben sich aussprachen und durch diese ihre Auslegung dem wagnissvollen Stück die ganze Bedeutung eines politischen Ereignisses gaben" (S. 127).

Auch hier dünkt es den Verfasser vortheilhaft, die historische Zeugnisse, die ihm zu seiner Auffassung ein Recht geben, vor den Leser zu verbergen. Indess, diese Zeugnisse haben das Licht nicht zu scheuen; sie mögen daher zum Vorschein kommen. —

Die Empörung, die Essex, unbesonnen und kurzsichtig, gegen Elisabeth vorbereitet hatte — man kennt den unglücklichen Ausgang, den sie verdientermaassen nehmen musste — diese Empörung sollte am 8. Februar 1601 zum Ausbruch kommen. Am Nachmittage vorher liessen die Verschworenen ein Drama aufführen, das unverkennbar hindeutete auf das bevorstehende Ereigniss; sie wollten sich und ihren Anhängern von der Bühne herab gleichsam Muth einsprechen lassen zu ihrem wagehalsigen Unternehmen und die Hoffnung auf einen wünschenswerthen Erfolg beleben. Sir Gilly Meric wird als derjenige genannt, der mit den Schauspielern unterhandelt und sie veranlasste, eine schon veraltete Tragödie von der Abda-

kung Richards II zur Aufführung zu bringen.[1]) Einer der Schauspieler machte den Einwand, weil das Stück alt sei, würden nur wenige Zuschauer kommen, man hätte deshalb von der Aufführung nur Verlust zu erwarten; da wurden noch 40 Shilling dazu gegeben und so ward das Stück gespielt.[2]) Aus dem Prozesse gegen Sir Christopher Blunt und die andern Theilnehmer der Verschwörung erfahren wir den Namen des Schauspielers, der die 40 Shilling in Empfang nahm: er hiess Philips; das Stück aber, welches die Verschworenen durchaus zu sehen verlangten, wird hier „Heinrich IV“ genannt.[3])

Wir sehen, dass der Name unseres Dichters hier nirgends vorkommt. Die Behörden haben, so viel wir wissen, weder ihn noch seine Gesellschaft wegen ihres Verhaltens getadelt oder gar zur Verantwortung gezogen. Mag selbst der in den *State Trials* genannte Philips der Schauspieler Augustine Philips sein, der zu den Mitgliedern der Shakespeare'schen Bühne gehörte, so ist es doch immer noch zweifelhaft, ob gerade diese Schauspieler, Shakespeare's Genossen, es waren, welche sich bestimmen liessen, den Wünschen der Verschworenen nachzugeben. Es ist ersichtlich, dass die Shakespeare'sche Gesellschaft sich von allen Angelegenheiten, die auf Staat und Kirche Bezug hatten, mit weiser Zurückhaltung fern hielt;

---

[1]) Camden erzählt: *Mericus accusatur, quod — — — — exoletam Tragoediam de tragica abdicatione Regis Richardi Secundi in publico theatro coram coniuratis data pecunia agi curasset. Quod ab eo factum interpretati sunt Jurisconsulti, quasi illud pridie in scena agi spectarent, quod postridie in Elizabetha abdicanda agendum. Annales rer. Anglic regnante Elizabetha, Lugd. Batav.* 1625, pag. 810.

[2]) *Arraignment of Merick in Bacon's Works*, 6, 363, *ed. Montagu: — — — when it was told him by one of the players, that the play was old, and they should have loss in playing it because few would come to it, there were forty shillings extraordinary given to play it, and so thereupon played it was.*

[3]) In den *State Trials* VII, pag. 60 *The story of Henry IV being set forth in a play, and in that play there being set forth the killing of the king upon a stage; the Friday before, Sir Gilly Merick and some others of the earl's train having an humour to see a play, they must needs have the play of Henry IV. The players told them that was stale; they should get nothing by playing that; but no play else would serve: and Sir Gilly Merick gives forty shillings to Philips the player to play this, besides whatsoever he could get.* — Neuerdings hat Collier noch ein Dokument entdeckt, welches auf diese Verhandlung mit den Schauspielern Bezug hat. Siehe *Athenaeum*, Decbr. 6., 1856, pag. 1498. Da es den bekannten Thatsachen nichts wesentlich Neues hinzufügt, so mag es hier unberücksichtigt bleiben, um so mehr, da Collier der Entdecker ist.

sie würde wohl auch in diesem Falle nicht ihrer gewohnten Voi sicht entgegen gehandelt, vielmehr die Theilnahme an einem gefahi drohenden Unternehmen mit Bedacht abgelehnt haben.

Und was sagen die Berichte über das Drama aus, das den Ver schworenen für ihre Zwecke so geeignet schien? Von den Schau spielern wird es ein „altes“ Stück genannt, ein schon abgenutztes, das auf das Publikum keine Anziehungskraft mehr übt. Diese Behauptung scheint auf Shakespeare's Tragödie nicht wohl zu passen. Jedoch eben in jenen Jahren war die Produktion auf dramatischem Gebiete eine ungemein lebhafte; die neuen Werke folgten rasch auf einander und man war bestrebt, durch mannigfaltigen Wechsel der Darstellungen das Publikum heranzuziehen und zu fesseln. Ein Drama, das schon seit einigen Jahren auf der Bühne heimisch und den Zuschauern bekannt war, mochte daher wohl im Munde eines Schauspielers zu einem alten, zu einem abgebrauchten Stücke werden.

Blicken wir aber nun auf Shakespeare's Werk selbst! Dies Werk sollte gleichsam das dramatische Vorspiel einer Empörung bilden und den Männern, die sich gegen die Herrscherin des Landes erheben wollten, Muth und Vertrauen einflössen? Wo hatten die Verschworenen ihre Sinne, als sie ein s o l c h e s Stück zu sol- c h e m Zwecke aus der Masse der dramatischen Erzeugnisse heraus griffen? Hatte die grosse Begebenheit des kommenden Tages scho im Voraus ihre Geister so aufgeregt und verwirrt, dass sie die Gab des Erkennens und Unterscheidens eingebüsst hatten?

Denn — man lese Shakespeare's Worte, man fasse Sinn und G halt des Ganzen! Wird hier der verletzte Unterthan ermuntert, g gen seinen König aufzustehen und ihn seines Herrscheramtes z entsetzen? Wird hier die Auflehnung gegen den Oberherrn mit ve führerischen Worten gerechtfertigt, vertheidigt, beschönigt? Wird d Widerstand gegen den rechtmässigen Gebieter etwa gar anempfohle und dem kühnen Empörer, der an's Ziel seiner Wünsche gelang das lockende Bild eines dauernden Glückes gezeigt? Nein, ga andere Gesinnungen, ganz andere Gefühle sind in dem Werke Shak speare's zu vernehmen! Man kennt sie, jene majestätischen Wort in welchen der König, bald zu stolzem Selbstgefühl erhoben, bal in rathlose Schwäche versunken, die unantastbare Heiligkeit des ge salbten Herrschers mit unvergleichlicher Gewalt verkündigt:

*Not all the water in the rough rude sea*
*Can wash the balm of an anointed king:*
*The breath of worldly men cannot depose*
*The deputy elected by the Lord.* (III, 2) —

n kennt sie, jene Rede des Bischofs von Carlisle, welche Shake- are, seinem Holinshed folgend, gewissermaassen zu einem Codex r Unterthanentreue gemacht hat. Muthvoll tritt der Bischof, von ott für seinen König erregt, dem glücklichen Usurpator und dessen hängern entgegen; er ermahnt sie, abzustehen von so schlimmer nthat; denn

*What subject can give sentence on his king?*

er König ist auf Erden das Bild von Gottes Majestät, sein Haupt- ann, sein Verwalter —

*— — the figure of God's majesty,*
*His captain, steward, deputy elect,*
*Anointed, crowned, planted many years —*

n schmählicher Verräther ist jeder, der sich über den Geweihten es Herrn als Richter erheben will. Wird aber das Verbrechen ollzogen, wird der Anführer der Verräther zum König gekrönt, so erden noch künftige Geschlechter ächzen über die schmachvolle hat; das Blut der Engländer wird den Boden düngen, Furcht und ntsetzen wird im Lande hausen und Kind und Kindeskinder wer- en über den Schuldigen ihr Wehe rufen.

*Prevent it, resist it, let it not be so,*
*Lest child, childs children, cry against you — woe! —*

In solchen Worten haben die eifrigsten, ja, die beschränktesten nhänger und Verfechter des von Gott eingesetzten Königthums ihre esinnungen mit freudigem Behagen wieder gefunden. [1]) Kein Tudor, ein Stuart konnte verlangen, dass sich die Begeisterung des Unter- anen für seinen vom Himmel erkorenen Herrscher feuriger äussere, ass die Ueberzeugung von dem unvertilgbar an der Person des ouverains haftenden Rechte einen unbedingteren, einen leidenschaft-

[1]) Zu der Stelle im 3. Akt bemerkt Dr. Johnson: *Here is the doctrine indefeasible right expressed in the strongest terms; but our poet did not learn in the reign of King James, to which it is now the practice of all writers, ose opinions are regulated by fashion or interest, to impute the original of ery tenet which they have been taught to think false or foolish* — und zu der de des Bischofs: *Here is another proof that our author did not learn in James's court his elevated notions of the right of kings. I know not any tterer of the Stuarts, who has expressed this doctrine in much stronger terms. must be observed that the poet intends, from the beginning to the end, to ex- bit this bishop as brave, pious, and venerable.*

licheren Ausdruck gewinne. Wir untersuchen nicht, ob der Dicht in diesen Worten, welche so mächtig die Empfindung treffen, sei eigenen Anschauungen kund giebt. Wer, der das Wesen der dr matischen Poesie erfasst hat, wird den dramatischen Dichter bei Worte nehmen und ihn zum Theilnehmer der Gefühle, zum Vertrete der Grundsätze machen, die er in seinen Werken verkündigen lässt Dadurch eben wird er zum Dichter, dass er durch den Kreis seine eigenen Fühlens und Sinnens nicht beschränkt ist, dass er jede Persönlichkeit bis in das Innerste ihrer Natur nachgehen, oder ihre Empfindungen, ganz und ungeschmälert, in die seinigen aufnehmen kann. Alle, die er in seiner geistigen Welt zum Dasein und zum Thun beruft, sie leben in ihm ihr volles Leben durch; mit unbestochener Hand ertheilt er gleichmässig einem Jeden, was er zum selbstständigen Dasein bedarf. Der Dichter übt die höchste Gerechtigkeit, indem er, wie im Einverständniss mit der Natur, jedem Wesen die Kraft giebt, sich in seiner Wahrheit darzustellen, Alles, wa es in sich hegt, mit unverkümmerter Freiheit an's Licht zu bringe und den Bedingungen gemäss, unter denen es geworden und ge bildet ist, mit Entschiedenheit und Nachdruck zu sprechen und z handeln: so weiss uns jedes zu überzeugen, dass es in seiner Wei Recht hat.

Auch hier wollte Shakespeare durch den Mund seines Köni und seines Bischofs gewiss weder seine eigenen Gesinnungen a den Tag legen, noch allgemein gültige Wahrheiten predigen lasse Beide reden, wie sie, ihrer Natur nach, in dieser Lage reden mü sen. Wer da glaubt, dass der Dichter diese Gelegenheit benut habe, um die Doctrin vom leidenden Gehorsam gründlich einzuschä fen, der mag sich ohne Weiteres zu Denen gesellen, die in ihm n den allweisen Präceptor sehen, dem es beliebt, jetzt einen Satz a der Moral vorzutragen, bald darauf den Politikern eine Klugheit regel an die Hand zu geben oder in glücklichen Momenten wo gar mit prophetischer Vorahnung die Trefflichkeit einer philosopl schen Lehre zu verkünden, die einige hundert Jahre nach seine Hinscheiden das Menschengeschlecht zu erleuchten bestimmt ist. W fragen hier nicht nach dem politischen Glaubensbekenntniss Shak speare's, wir fragen nur: welchen Eindruck mussten die Worte d Königs, des Bischofs, von der Bühne herab mit so überwältigend Energie ertönend, welchen Eindruck mussten sie auf die Verschwo nen machen, die sich vor der Bühne zusammengefunden hatten, u hier die Entthronung eines Königs, zur günstigen Vorbedeutu anzuschauen? Zuschauer, von politischen Leidenschaften aufgere

werden in einer dramatischen Darstellung vornehmlich das Einzelne ergreifen und auffassen, sie werden dem, was ihre Empfindungen zu bekräftigen scheint, mit stürmischer Heftigkeit zustimmen, und was ihnen widerspricht, ebenso heftig verwerfen. Welche Haltung sollten nun die Verschworenen annehmen, wenn das Werk, das auf ihr dringendes Verlangen ihnen vorgeführt ward, sie mit düstern Prophezeiungen, mit drohender Unglücksverheissung schreckte? Sie waren bereit zu dem schlimmsten Wagniss, sie waren entschlossen, die vieljährige, ruhmgekrönte Königin zu entsetzen, — und sie mussten es sich gefallen lassen, dass, kurz ehe sie an's Werk gingen, vor ihren eigenen Ohren diese That als eine schmachvolle, verderbenbringende gebrandmarkt und verurtheilt, die Unverletzbarkeit der Majestät hingegen mit glühendem Eifer vertheidigt wurde? —

Wenn aber auch die Verschworenen in hinreichend gefasster Stimmung waren, um, hinwegblickend über das Einzelne, in den Sinn des Ganzen einzudringen und das Werk in seiner Gesammtheit auf sich wirken zu lassen — konnten sie dann etwa einen Eindruck empfangen, der sie jene unerfreulichen Worte vergessen liess, der geeignet war, sie in ihrem Vorhaben zu bestätigen? Leuchtete ihnen aus dem Schauspiel der befriedigende Gedanke entgegen, dass die Empörung, so sehr sie auch von einigen verabscheut werde, dennoch rechtmässig, nothwendig sei? Wahrlich, nein! In diesem Schauspiele ward ihnen Nichts geboten was ihren Gesinnungen schmeicheln konnte. Vor diesem ergreifenden Gemälde des wankenden und allmählich hinsinkenden Königthums müsste vielmehr selbst der beherzteste, entschlossenste Verschwörer zum Mitleid bewegt werden. Wollte man sich von einem Kunstwerk einen unmittelbaren praktischen Erfolg versprechen, so könnte man glauben, kräftig empfindende Menschen, denen dies Werk Shakespeare's vor die Augen gebracht wird, müssten sich aufgerufen fühlen, einem bedrohten, bedrängten König ihre thätige Theilnahme zu widmen und ohne Säumen zu seiner Errettung herbei zu eilen.

Denn hier wird der König nicht als verächtlich und hassenswerth, der Empörer nicht als gross und liebenswerth geschildert. Der Mann, der hier nach dem Throne begehrt, ist kein edler Held, der unverwandten Schrittes mit frei emporgehobenem Haupte auf sein Ziel losdringt, der offen mit seinem Anspruch hervortritt, der durch entscheidende Thaten alle Herzen gewinnt, alle Gemüther mit sich fortreisst, der dem Volke ein hochsinniger Befreier, den Grossen ein milder Schirmherr zu werden verspricht; — dieser Mann darf vielmehr für seine Plane keine herzliche Theilnahme von unserer

Seite erwarten. Eine vorsorgliche Schlauheit dient ihm zur Führerin; ohne Bedenken wandelt er auf den meist verborgenen, oft krummen Pfaden einer selbstsüchtig beschränkten Staatskunst; er weiss im richtigen Augenblick den Entschluss zu erfassen, der durch die Umstände geboten oder begünstigt ist, aber sein Wort stimmt weder zu seinem Wollen noch zu seinem Thun, er redet mit verstellter Demuth als Unterthan, der nur sein ihm vorenthaltenes Recht wieder zu gewinnen strebt, während er sich innerlich schon als König fühlt; erst dann werden allen Menschen seine Absichten deutlich, wenn er sie, mit sicherem Fusse unmerklich vorwärts schreitend, schon vollkommen erreicht hat. Und wenn er nun den Königssitz einnimmt, so wird ihn wohl Niemand dort freudig begrüssen; er sieht eine umdüsterte Zukunft vor sich; man ahnt Zerwürfnisse und Zwiespalt, heimliche Verschwörungen und offene Kämpfe, kurz das ganze Unheil, das in den folgenden Dramen hervorbricht und das er, durch seine Usurpation, über England verhängt hat.[1]) Schon werden Bündnisse gegen ihn geschlossen, und man fühlt, dass er niemals fest und unangefochten auf dem Throne sitzen wird, zu dem er unrechtmässig gelangt ist, dass sein ganzes künftiges Leben eine Sühne sein wird für diese That, die gegen göttliches und menschliches Gesetz verstösst.[2])

Und wie erscheint Richard? Ist er das Bild eines Tyrannen, dem wir die missbrauchte Macht aus den Händen winden möchten? Sehen wir es mit Freuden an, wenn er von seiner Höhe herabgestürzt wird? — Er ist rasch, ungestüm und unbesonnen, durch gewissenlose Günstlinge leicht zu gewaltthätigen Handlungen verleitet; wie jemand, der nichts zu scheuen hat, spricht er — denn zu hen

---

[1]) *Abbot. A woeful pageant have we here beheld.*
*Bishop. The woe's to come: the children yet unborn*
*Shall feel this day as sharp to them as thorn* IV, 1 am Schluss.

[2]) Wenn Shakespeare sich jemals als den Herzenskündiger gezeigt hat, vor dem Nichts verborgen bleibt, so ist es in jener grossen Scene, in welcher dem verschlossenen Könige, kurz vor seinem Tode, in geheimer Zwiesprache mit seinem Sohne, die Zunge gelöst wird, er sich zu seinem Vergehen bekennt und sein unruhvolles Leben schildert. Henry IV, part. 2, 4, 4. — Versucht man es, sich des ganzen Inhalts einer solchen Scene mit Geist und Gefühl zu bemächtigen und stellt dann etwa eine von den Scenen daneben, welchen Falstaff's Wesen sich gründlich darstellt, so wird man vielleicht Goethes hyperbolischen Ausspruch über Heinrich IV begreiflich finden; „Wenn Alles verloren wäre was je dieser Art geschrieben zu uns gekommen, so könnte man Poesie und Rhetorik daraus vollkommen wiederherstellen. Bd. 56, 13

ln vermag er nicht — seine Gedanken, auch die unfreundlichen, ksichtslos verletzend aus. Das Gefühl seiner königlichen Würde neint mächtiger in ihm als die Ueberzeugung von seinen könighen Pflichten; als Herrscher muss er vielfach unsere Missbilligung fahren; aber, wenn sein Thun auch oft scheltenswerth ist, so haft doch nichts Entwürdigendes an seiner Person, Nichts, was ihn inem geschärften Hasse, einem gerechten und dauernden Widerillen oder gar der Verachtung aussetzte. Und sobald das Unglück ber seinem Haupte schwebt, sobald wir seinen Untergang nur zu ewiss voraussehen, eben sobald möchten wir auch vergessen, dass r uns jemals zum Tadel Anlass gegeben. Wir haben nur Mitgehl für seinen jetzigen bedauernswürdigen Zustand; mag er auch lbst ihn unwissentlich herbeigeführt haben, wir achten es nicht, ir sehen nicht seine Schuld, wir sehen nur die, ihrer Würde enteidete, in den Staub nieder gedrückte Majestät. Es ist noch derlbe Richard, der sich im Glanze der Königswürde nicht immer nstig uns dargestellt hat; aber jetzt erst lernen wir ihn durch und rch kennen: das Unglück weiht ihn, und während es ihn des ssern Schmuckes beraubt, schmückt es ihn mit Allem, was seine atur Edles in sich schliesst und was erst jetzt hervorzutreten Raum ndet.[1]) Nur das Eine, was er nie besass, kann er auch jetzt im nglück nicht erlangen: Kraft zum entschlossenen, folgerichtigen andeln. Wohl will er sich noch emporraffen; der heftige Eigenille des Herrschers tritt noch auf Augenblicke hervor, das Bild der niglichen Hoheit steigt glänzend vor ihm auf, und er will es festlten; aber seine dichterisch bewegte Einbildungskraft ist hier thäer als sein Wille, und es ist, als ob er in dieser Thätigkeit, in sem Spiel mit Bildern und Gefühlen, in das er sich so gerne rsenkt und verliert, einen Ersatz fände für das wirkliche Thun, s ihm versagt bleibt. Flüchtig wechselnd schwanken und schwen seine Vorstellungen auf und nieder; die königliche Hoheit, eben ch gepriesen, ist jetzt ein Nichts, die Unsicherheit in seinem Inrn muss die Pläne seiner Feinde verhängnissvoll unterstützen. les dient dazu, ihm unser Mitgefühl zu sichern. Was Staat und lk unter seiner Herrschaft gelitten haben, das ist nicht ihm allein

---

[1]) Mit welchen Empfindungen fühlende Leser und Hörer das Schicksal hard's begleiten, mag Nathan Drake sagen: *Richard, descending from his ne, discovers the unexpected virtues of humility, fortitude and resignation, l becomes not only an object of love and pity, but of admiration. — Shakeare and his times* 2, 376.

zuzuschreiben: seine Günstlinge sind die Mitschuldigen, die seines Vertrauens unwürdig waren, Macht und Namen des Königs zu ihren eigennützigen Zwecken brauchten und so dem Herrscher, der sich im müssigen Lebensgenuss gefiel, verderblich geworden. [1]) Je mehr Vortheile der listige Gegner über ihn gewinnt, um so mitleidswerther wird uns der entthronte König. Vielleicht hat selbst Shakespeare niemals etwas gedichtet, was eine so ganz reine, unvermischte Rührung hervorbringt, wie jene Scenenfolge, die mit der Rückkehr Richard's nach England beginnt und mit seinem Tode schliesst. Die Trauermär, wie sie der mild gewaltige Dichter erzählt, die Trauermär vom Falle des rechtmässigen Königs muss jeden Hörer zu Thränen bewegen, [2]) jedes Herz, das nicht zu Stahl verhärtet ist, muss schmelzen und die Unmenschlichkeit selbst muss Mitleid fühlen. [3]) In der That, das war kein Stück, an dem Verschworene sich erbauen konnten! Je mehr wir das Besondere unbefangen durchempfinden, und den Zusammenhang und die Wirkung des Ganzen erwägen, um so mehr befestigt sich in uns die Ueberzeugung: dies kann das Stück nicht gewesen sein, an dessen Darstellung sich Sir Gilly Merick und seine Genossen am Nachmittag des 7. Februar 1601 erfreuten.

Diese Ueberzeugung ist denn auch von einsichtigen Männern längst gehegt worden. Farmer, Tyrwhitt, Malone glaubten, dass es ein älteres Stück gab, in welchem Richard's Absetzung und Ermordung auf der Bühne vorkam; sie glaubten, dass dies ältere Stück von den Verschworenen zur Aufführung ausersehen worden. Bedürfte diese Annahme einer äussern Bestätigung, so ist ihr auch diese seit dem Jahre 1836 zu Theil geworden. Wir wissen seitdem, dass der Dr. Symon Forman im Globetheater am 30. April 1611 einen Richard II sah, der nicht das Werk Shakespeare's war; er verzeich-

---

[1]) Siehe die Rede des Gärtners III, 4.

[2]) *Tell thou the lamentable fall of me*
*And send the hearers weeping tho their beds.* V, 1.

[3]) — — *That had not God for some strong purpose, steel'd*
*The hearts of men, they must perforce have melted,*
*And barbarism itself have pitied him.* V, 2.

Diese Worte spricht York, nachdem er Richard's kläglichen Einzug in London geschildert hat. Von dieser Schilderung sagt Dryden: *The painting of this description is so lively, and the words so moving, that I have scarce read any thing comparable to it, in any other language.* Vorrede zu Troilus und Cressida.

in seinem Tagebuche den Inhalt dieses Stücks, [1]) in dem es
enbar sehr blutig herging. Die Charaktere können mit den von
akespeare gezeichneten keine Aehnlichkeit gehabt haben; der Kö-
g wird als hinterlistig und grausam dargestellt; kurz aus Forman's
richt erhalten wir das Bild eines jener älteren Stücke, die man
mer noch, nachdem sie längere Zeit geruht hatten, der Schaulust
er Menge einmal wieder darbieten konnte; und dies Stück mag
enn auch den Gesinnungen und Zwecken der Verschworenen ganz
ohl entsprochen haben. Während wir also mit Sicherheit behaup-
n dürfen, dass Shakespeare's Richard II am 7. Februar 1601 nicht
ufgeführt wurde, können wir dagegen mit grosser Wahrscheinlich-
eit vermuthen, dass jenes Drama, welches die Schauspieler als ein
ltes bezeichneten und endlich nur auf Sir Gilly Merick's dringendes
egehren zur Darstellung brachten, dasselbe Stück war, welches
orman gesehen und beschrieben hat.

Herr Rio weiss von diesem älteren Stücke; er lässt es auf
. 125 noch zweifelhaft, ob dieses oder Shakespeare's Werk zum
orspiel von Essex' Aufstande diente; aber bald wird sein Glaube
iversichtlicher. Die Versuchung, den Dichter an einer Empörung
gen die ketzerische Königin, so gut es eben gehen will, theilneh-
en zu lassen, diese Versuchung ist allzu lockend; Shakespeare
rf bei diesem Kampfe gegen Elisabeth nicht ein gleichgültiger
ischauer sein; mag er wollen oder nicht, er muss mit in die
hranken, und so wird denn, der innern Unmöglichkeit und der
issern Unwahrscheinlichkeit zum Trotz auf S. 177 dreist behauptet:
Am Abend des 7. Februar 1601 kam Shakespeare's Richard II zur
uffführung; dieser König war einst durch Bolingbroke wegen der-
lben Uebelthaten entthront worden, welche man der Regierung
lisabeth's vorwarf." Indess kann selbst Herr Rio nicht alle Be-
nken verscheuchen; die Tragödie, wie sie uns vorliegt, kann selbst
n dem stumpfsinnigsten Menschen nicht als das verheissungsvolle
orspiel eines Aufstandes angesehen werden. Wie hilft er sich nun
raus? Für einen Mann, der die schmutzigsten Wege nicht scheut,
bt es immer noch einen Ausweg, und so hat auch Herr Rio einen
lchen gefunden. Aber welch ein Weg ist das! Nur ein Rio
nnte ihn betreten. Er sagt seinen Lesern (S. 127): „Wir kön-
n nicht mehr genau angeben, bis zu welchem Grade und in wel-
er Weise die Nebenumstände der in dem Stücke vorkommenden

---

[1]) Siehe Collier's *New Particulars regarding Shakespeare and his Works*. 1836.
rman erzählt auch den Inhalt von Winter's Tale, Cymbeline, Macbeth.

förmlichen Absetzung des König Richard Veranlassung gaben, die damals von Manchen gewünschte, aber unmöglich gewordene Befreiung von der Herrschaft Elisabeth's damit zu vergleichen: denn der fünfte Akt, wie er von dem Dichter verfasst war und auf dem Theater „Zur Weltkugel“ zur Aufführung kam, wurde mit einer Art politischen Interdictes belegt, wodurch der Verleger Andreas Wyse genöthigt war, ihn in der im Jahre 1597 veranstalteten Ausgabe dieser anstössigen Tragödie ganz wegzulassen. Vier Jahre später wurde dieser Schlussakt für wenige Stunden gleichsam wieder in das Leben zurückgerufen, als Vorspiel zu dem Aufstande des Grafen Essex. Nachher war nicht mehr von ihm die Rede, und Shakespeare liess an seine Stelle eine andere dramatische Lösung treten, die ganz das Gepräge jener Tiefe der Empfindung trägt, welche die Werke aus seiner letzten Periode auszeichnet.“ — Wir blicken noch einmal staunend auf diese Worte: haben wir es hier mit einer schamlosen Entstellung der Wahrheit oder mit einer fast ebenso schamlosen Unwissenheit zu thun?

Die hier so zuversichtlich vorgetragene Entwickelungsgeschichte des Shakespeare'schen Werkes, das Interdict, mit dem es belegt worden, die Veränderungen, die es erfahren, — Alles, Alles, was wir hier vernehmen, hat Herr Rio zur festeren Begründung seiner frommen Hypothese ersonnen.

Von Richard II kennen wir vier Einzelausgaben in Quart, die der Folioausgabe von 1623 vorangingen: die erste erschien 1597, die zweite im folgenden Jahre, die dritte 1608, die vierte 1615.[1]) Diese sämmtlichen Ausgaben, sowohl die, welche vor dem Jahre 1601, wie diejenigen, welche später an's Licht traten, enthalten unverändert die uns wohlbekannten Scenen, die jetzt den fünften Akt bilden.[2]) Dieser fünfte Akt hat niemals eine Veränderung, eine Umdichtung erfahren, ist niemals aus irgend einer Ausgabe weggelassen worden; er liegt uns jetzt in derselben Gestalt vor, in welcher er 1597 zuerst den Lesern vor Augen kam, und in welcher er auf der Shakespeare'schen Bühne gespielt ward, in derselben Gestalt endlich, die ihm der Dichter gleich von Anfang an gegeben hat und der ganzen Beschaffenheit des Stückes gemäss geben musste. Der vierte Akt jedoch hat in der Ausgabe von 1608 einen beträcht-

[1]) Die beiden ersten, ebenso wie die in denselben Jahren erschienenen Ausgaben von Richard III bei Andrew Wyse, der dritten und vierten bei Mathew Law.

[2]) Erst die Folio von 1623 giebt die Eintheilung in Akte und Scenen.

ichen Zusatz erhalten.[1]) Dort finden wir zuerst die Scene, in welcher Richard vor dem versammelten Parlamente die Krone förmlich an Bolingbroke abtritt. Diese Scene beginnt, gleich nachdem der Bischof von Carlisle seine Rede zu Gunsten des Königs geendet hat, mit den Worten Northumberland's: *May it please you, lords, to grant the commons' suit,* und sie schliesst mit den Versen Richard's:

> *O, good! Convey? — Conveyers are you all,*
> *That rise thus nimbly by a true king's fall.*

Ob diese Scene von Shakespeare wirklich erst dem vollendeten Drama später hinzugefügt worden, oder ob sie stets einen Theil desselben gebildet, kann durch äussere Zeugnisse nicht entschieden werden. Da Shakespeare, wie wir wissen,[2]) sich niemals an der Publication seiner Dramen betheiligt hat, so kann der Umstand, dass sich die Scene in den beiden ersten Ausgaben nicht findet, nur das Eine bezeugen, dass sie bei der Aufführung weggelassen wurde, nicht aber, dass sie noch ungeschrieben war. Betrachtet man, wie sie durch eine innerliche Nothwendigkeit mit dem Ganzen verbunden,[3]) wie sie in der Kette der Ereignisse ein unentbehrliches Glied ausmacht, und wie überdies das Bild vom Wesen und Charakter des Königs durch sie erst vollendet wird, so kann man sich des Glaubens nicht erwehren, dass sie zugleich mit allen übrigen Scenen des Stücks entworfen und ausgeführt worden. So lange der Thron von einer Herrscherin eingenommen ward, deren Rechtsanspruch an die Krone so manchen Engländern zweifelhaft erschien, hielt man es für gerathen, diese Scene, in welcher ein König förmlich und öffentlich seinen Rechten entsagt, von der Darstellung aus-

---

[1]) Dieser Zusatz wird auf dem Titelblatt angegeben: *with new additions of the Parliament Sceane, and the deposing of King Richard.*

[2]) Herr Rio weiss das freilich nicht, und erfindet deshalb, lächerlich genug, einen „geheimen Krieg, der gegen seine Werke sowohl von Seiten der Polizeiagenten als von den Dienern der herrschenden Religion geführt wurde; es war ein unversöhnlicher Krieg, welcher die Veröffentlichung mehrerer Meisterwerke Shakespeare's durch den Druck verhinderte, bis der Verfasser selbst im Grabe lag.“ (S. 173.)

[3]) Wenn kurz vor dem Schlusse des 4. Aktes der Abt sagt: *A woeful pageant have we here beheld,* so kann sich dieser Vers, der schon in den beiden ersten Quartos zu lesen ist, nur auf die eben geschehene Abdankung des Königs beziehen.

zuschliessen;[1]) die Shakespeare'sche Gesellschaft wich auch in diesem Falle nicht von der Vorsicht ab, die sie in *matters of state and religion* überhaupt zu beobachten pflegte. Als aber König Jacob, dessen Erbrecht von Allen anerkannt ward, auf dem Throne sass, war jede derartige Rücksicht unnöthig geworden: die früher beseitigten Verse durften gesprochen und gedruckt werden und ungehindert den Platz einnehmen, den ihnen der Dichter von Anfang an zugedacht hatte. Wenn man den Verschworenen am 7. Februar jene Scene der Abdankung vorführte, so konnte sie den rührenden Eindruck des ganzen Werkes nur noch steigern; das schmerzlichste Mitgefühl für den gestürzten und verlassenen König wäre nur noch lebhafter erregt und dadurch das Stück für die Zwecke der Versammelten wo möglich noch ungeeigneter geworden.

Aus dieser einfachen Darlegung mag man nun ersehen, wie der Verfasser den wirklichen Sachverhalt bis zur Unkenntlichkeit entstellt hat. Wir unterdrücken jedes Wort des Unwillens oder des Spottes, überzeugt, dass dies Verfahren des Herrn Rio der Verachtung des Lesers verdientermaassen nicht entgehen kann. Wer, der Wahrheit zum Trotz, etwas Unbeweisbares beweisen, und das Unmögliche wirklich machen will, der muss freilich zu solchen Beweismitteln seine Zuflucht nehmen, gegen deren Anwendung das sittliche Gefühl und der wissenschaftliche Sinn sich gleich stark empören.

Noch immer jedoch sind der Thaten nicht genug, die William Shakespeare unter Herrn Rio's erprobter Leitung zur Bewährung seines katholischen Eifers vollführen muss: es bleibt ihm noch eine wunderliche Heldenthat übrig, er muss sein eigenes Drama Heinrich VIII zerstören. Dies Stück bildet den Abschluss der Dramen, in welchen die Geschichte Englands eine so wunderwürdige poetische Darstellung erhalten hat, oder, wie Herr Rio es ausdrückt, „es ist das letzte Werk in der Reihe der Werke, die er unternom-

---

[1]) Gewöhnlich bringt man Hayward's Buch *History of the First Year of Henry IV* mit Shakespeare's Richard II in Verbindung; aber dadurch kann die richtige Anschauung nur verwirrt werden. Man erzählt, dass jenes Buch, welches die Absetzung Richard's schilderte und dem Grafen Essex gewidmet war, den Zorn Elisabeths erregte und dem Verfasser schwere Strafe zuzog. Man will dadurch nachweisen, wie vielen Grund Shakespeare hatte, die Abdankung Richards nicht auf die Bühne zu bringen. Aber Hayward's Buch erschien erst 1599, und damals waren die beiden Quartausgaben von Richard II schon vorhanden: also weder jenes Buch noch das Geschick seines Verfassers hat auf Shakespeare's Verhalten irgend welchen Einfluss üben können.

en und ausgeführt hatte, um die Geschichtsfälschungen und Geschichtsentstellungen zu zerstören, durch welche man die Fehler und Verbrechen der Gründer der neuen Religion entschuldigen wollte" (S. 181). Und am Ende dieses Werkes, also an der bedeutsamsten Stelle, die gewählt werden konnte, findet sich eine ausführliche Lobrede auf Elisabeth: diese Königin, die Shakespeare als die unzüchtigste und grausamste aller Weiber verabscheute, wird hier als lilienreine Jungfrau, als das tugendreiche Vorbild aller Fürsten verherrlicht; diese Ketzerin hatte der Papst mit seinem Banne getroffen; den echten Glauben, dem Shakespeare anhing, trachtete sie auszurotten, — und hier wird von ihr gepriesen, dass sie die wahre Erkenntniss Gottes befördern werde: *God shall be truly known!* — Das kann Herr Rio nicht gelassen mit anhören, das muss er dem unvorsichtigen William recht ernstlich verweisen; oder vielmehr, er muss, als Erzeuger des katholischen Dichters Shakespeare in väterlicher Fürsorge versuchen, ob er seinem Geschöpfe die Schmach eines solchen Vergehens nicht abwaschen kann. Und welcher Triumph, wenn es gelänge, nicht nur den Sünder zu reinigen, sondern den rechtgläubigen Dichter aus dieser bedenklichen Probe nur noch rechtgläubiger hervorgehen zu lassen, so dass sein Haupt noch heller als zuvor im Glanze der Märtyrerkrone erstrahlte!

Zu diesem Versuche schickt sich Herr Rio wirklich an; und da wir einmal die Mittel kennen, die ihm, wie wenigen andern Schriftstellern zu Gebote stehen, so müssen wir sagen: er kann getrost Alles versuchen. Wir verwundern uns also nicht, wenn er uns beweist, dass Shakespeare in Heinrich VIII seine schärfsten, seine giftigsten Pfeile gegen die Feinde der Kirche entsandt, dass er seine Opposition gegen verworfene Apostaten, wie Bale und die übrigen Dichter waren, hier am rücksichtslosesten geübt hat.

Da Heinrich VIII „den Höhepunkt der bestrittenen Frage über das religiöse Bekenntniss des Dichters in sich begreift" (S. 180), so wird diesem Werke allein ein grosses Kapitel von 56 Seiten gewidmet. Der Verfasser beginnt damit, dass er seine Censur ergehen lässt über die „furchtsamen oder feilen Geschichtschreiber, durch welche die öffentliche Meinung verfälscht worden" (S. 182); er lässt sie der Reihe nach vor sich vorbeiziehen und hat hier vielfache Veranlassung, seine Unwissenheit eben so sehr wie seinen katholischen Glaubenseifer zu dokumentiren. Zugleich erleben wir hier das ergötzliche Schauspiel, dass Herr Rio, wie einer, der sich sein Monopol nicht rauben lassen will, über diese Männer vornehmlich deshalb so in Eifer geräth, weil sie alle schamlos lügen und ihm

dadurch, so zu sagen, in's Handwerk pfuschen. So wird von Burnet geurtheilt (S. 198), „dass er weder vor gezwungenen Erklärungen, noch selbst vor der Lüge zurückweicht," und von Holinshed heisst es gar (S. 183): „er lügt nicht weniger unverschämt, ohne Scheu vor dem öffentlichen Gewissen und seinem eigenen Gewissen." Warum ist Herr Rio nur so ärgerlich über diese armen Historiker? Er sollte doch nur glimpflicher mit ihnen verfahren; denn er hat von ihnen gar nichts zu befürchten; sie sind wahrlich nur schüchterne, bescheidene Anfänger in der Kunst, deren gesammte Mittel er mit der unbeschränkten Kühnheit des Meisters handhabt: seine Superiorität bleibt unangetastet.

Was haben nun aber diese lügenhaften Geschichtschreiber, die zum Theil erst lange nach Shakespeare's Tode ihre Lügen in die Welt sandten, was haben sie mit dem Werke unseres Dichters gemein? — Herr Rio will beweisen, dass Shakespeare für seinen Heinrich VIII, wenn er die unterdrückte und geschmähte Wahrheit hier wieder in ihre Rechte einsetzen wollte, keinen von den allgemein anerkannten Historikern benutzen durfte, dass er vielmehr aus abseits liegenden, ungetrübten katholischen Quellen schöpfen musste, z. B. aus den Schriften von Campion und Cavendish. Diese Schriften sind freilich zu Shakespeare's Lebenszeit nicht im Druck erschienen; aber ein so eifriger Katholik wie er, der zugleich als streng sichtender Kritiker die unglaubwürdigen Berichte der Ketzer verwarf, wird wohl jene zuverlässigen Werke im Manuscript gelesen haben, als er die historischen Materialien für sein Schauspiel sammelte, in welchem er abermals die protestantischen Henker brandmarken, die katholischen Schlachtopfer verherrlichen und (S. 210) „die grössten historischen Autoritäten seiner Zeit Lügen strafen" wollte.

Diese letztere Strafe muss aber vor Allem wiederum an Herrn Rio vollzogen werden. Es ist dem Dichter nicht in den Sinn gekommen, sich für seinen Heinrich VIII eine besondere Quellensammlung anzulegen; er hat sich seinem historischen Führer, dem „unverschämten Lügner" Holinshed, hier sogar noch enger als sonst angeschlossen, so eng, dass z. B. Dyce mit gutem Rechte sagen konnte: *„Frequently in King Henry VIII we have all but the very words of Holinshed,"* (*Works of Shakespeare I, CLXXVI.*) Der Dichter folgt dem Chronisten bis in die kleinsten Einzelheiten. Wenn in der ersten Scene des dritten Akts der Cardinal Wolsey die Königin Katharina lateinisch anredet und sie ihn unterbricht:

*„O good my lord, no Latin — — — —*
*Pray, speak in English, —*

ist dies wörtlich der Chronik entnommen;[1]) dieser selben Quelle rdanken wir die schönen Worte der Königin:

*My lords, I thank you both for your good wills.*
— — — — — — — — — — —
*But how to make you suddenly an answer* u. s. w.[2])

Wir müssten Scene für Scene einzeln durchgehen, um, zur Be-:hämung des Herrn Rio, nachzuweisen, wie arglos und treu Shake-)eare gerade bei der Ausführung dieses Werkes den Worten und edanken seines historischen Gewährsmannes gefolgt ist. Aller-ings benutzt er auch die Schriften von Cavendish und Campion, ber nur deshalb, weil Holinshed, unbehindert durch kleinliche Par-eirücksichten, sie schon vor ihm benutzt hat: wenn Holinshed aus len Werken dieser Männer etwas in seine Erzählung aufnimmt, so ignet sich Shakespeare auch dies ebenso unbefangen an, wie Alles ndere, was er bei seinem Historiker fand. Davon giebt die zweite lcene des vierten Akts ein schlagendes Beispiel: wir vernehmen lort die herrliche Doppelcharakteristik Wolsey's; erst schildert ihn lie Königin in schlimmen Farben:

*He was a man*
*Of an unbounded stomach, ever ranking*
*Himself with princes* u. s. w.

lier ist wieder Alles aus Holinshed herüber genommen: *This cardi-al was of a great stomach, for he computed himself equal with prin-es,* u. s. w. Dann versucht Griffith in längerer Rede die edleren :igenschaften Wolsey's in ein günstiges Licht zu stellen, und es ist ezeichnend für den Dichter, dass er mit unbestechlicher Gerech-

[1]) *Then began the cardinall to speake to her in Latine. Naie good my lord quoth she) speake to me in English.*

[2]) Man vergleiche: *I was set at work*
*Among my maids; full little, God knows, looking*
*Either for such men or such business* — —
*for I am set among my maids at work, thinking full little of any such matter.* — Shakespeare lässt den Cardinal zur Königin sagen: *Your hopes and friends are infinite;* sie antwortet: *In England but little for my profit;* bei Holinshed sagt die Königin: *and for any counsel or friendship that I can find in Eng-land, they are not for my profit.*

tigkeitsliebe hier wie überall gleichsam beide Parteien zu Worte kommen lässt. Griffith beginnt:

> *This cardinal,*
> *Though from an humble stock, undoubtedly*
> *Was fashion'd to much honour.*

Diese ganze Rede ist den Worten Campion's nachgebildet; aber wo hat Shakespeare diese Worte gelesen? Nirgend anders als in seinem Holinshed: *This cardinal (as Edmond Campion, in his Historie of Ireland,*[1] *described him) was a man undoubtedly born to honour.* —

Wenn also Shakespeare auch hier seinem lügnerischen Führer treu blieb, wie kann er dann die Wahrheit erspähen und zu Ehren bringen? Und doch soll er, wie Herr Rio behauptet, schon in dem Titel des Stückes prahlend angedeutet haben, man werde hier statt der Entstellungen, durch welche die protestantischen Dichter und Historiker die geschichtliche Ueberlieferung geschändet hätten, nur die lautere Wahrheit schauen und vernehmen. Dieser, wie Herr Rio glaubt, ursprüngliche Titel des Schauspiels lautet: *All is true;* er soll durch eine geheimnissvolle Bedeutung vor andern Titeln ausgezeichnet sein und man soll ihn gerade deshalb später unterdrückt haben, damit das protestanten-feindliche Stück nicht schon durch die Aufschrift gefährlich wirke.

Nun ist es allerdings wahrscheinlich, dass dem Stücke der Titel *All is true* beigelegt worden. — Von Shakespeare's Heinrich VIII erhalten wir zuerst im Jahre 1613 authentische Kunde. Am 29. Juni dieses Jahres entstand im Globetheater eine Feuersbrunst, über welche wir in Briefen von Thomas Lorkin (30. Juni 1613) und von Sir Henry Wotton (6. Juli) und ausserdem bei Howes, dem Fortsetzer der Stow'schen Chronik, zuverlässige Nachrichten finden. Wotton erzählt, man habe an jenem Abende ein neues Stück aufgeführt: *All is true,* welches einige Hauptbegebenheiten aus der Regierung Heinrich's VIII darstellte; *(the king's players had a new play, called All is True, representing some principal pieces of the Reign of Henry the Eighth);* er redet von der prächtigen Ausstattung und fährt dann fort: *now King Henry, making a mask at the Cardinal Wolsey's house, and certain cannons being shut off at his entry, some of the paper, or other stuff, wherewith one of them was stopped, did light on the thatch* u. s. w. Es ist deutlich, dass hier kein anderes Stück als

---

[1]) Diese *History* erschien in Dublin 1631, veröffentlicht von Sir James Ware.

as historische Schauspiel unseres Dichters gemeint ist: in der vierten Scene des ersten Akts besucht der König das Fest, welches Wolsey in seinem Palaste giebt; er tritt maskirt ein und wird vorher mit Trommeln und Trompeten, sowie durch Böllerschüsse begrüsst; die Bühnenanweisung lautet: *Drum and trumpets within; chambers discharged.* Von Thomas Lorkin und Howes wird denn auch dies Stück, welches Wotton als ein neues bezeichnet, ausdrücklich Heinrich VIII genannt.[1]) Wir haben also ein unverwerfliches Zeugniss dafür, dass Shakespeare's Drama im Jahre 1613 zuerst aufgeführt worden. Prüfen wir, wie Vers und Sprache in diesem Drama behandelt sind, und ziehen wir andere Stücke, deren Entstehung offenbar in die letzte Periode des Dichters fällt, zur Vergleichung herbei, so führt auch diese Untersuchung zu dem Ergebniss, dass Heinrich VIII in die Reihe der späten Produktionen des Dichters gehört, — und es wäre uns also hier vergönnt, mit Sicherheit den Zeitpunkt zu bestimmen, in welchem ein Shakespeare'sches Werk zuerst die Bretter beschritt.

Aber die englischen Commentatoren lieben es wohl, Schwierigkeiten da künstlich herauszudeuten, wo ein unbefangener Blick sie nicht wahrnehmen kann, gleich als ob die wirklich vorhandenen ihnen nicht schon genug zu schaffen machten. So sträuben sie sich auch hier, Sir Henry Wotton's unzweifelhaftes Zeugniss seinem ganzen Werthe nach anzuerkennen: das Stück muss, ihrer Meinung nach, schon zur Zeit der Elisabeth entstanden und im Jahre 1613 nur von neuem zur Darstellung gekommen sein. Der Lobrede auf Elisabeth, mit welcher das Stück schliesst, sind aber einige Verse zu Ehren Jacobs I eingefügt, die nur unter dessen Regierung gedichtet und gesprochen werden konnten; — die Commentatoren indess entschliessen sich kurz und gut, und nehmen an, dass diese Verse erst später, wahrscheinlich für die Aufführung im Jahre 1613 hinzugedichtet worden,[2]) — eine Vermuthung, welcher jede Stütze

[1]) Thomas Lorkin schreibt: — *while Bourbage his companie were acting at the Globe the play of Henry VIII and there shooting of certeyne chambers in way of triumph, the fire catch'd.* Man sieht, er braucht zur Bezeichnung der kleinen Kanonen dasselbe Wort, das sich in der oben citirten Bühnenweisung findet.

[2]) Collier sucht dieser Schwierigkeit dadurch aus dem Wege zu gehen, dass er annimmt, das Werk sei zwar lange vor 1613, aber doch erst nach der Thronbesteigung Jacobs entstanden. Da in den Registern der Buchhändlergilde am 12. Februar 1604 ein *Enterlude of King Henry 8th.* erwähnt wird, so bezieht er diese Erwähnung auf Shakespeare's Werk; dies sei demnach

gebricht, und welcher die ganze, in innerm Zusammenhange ununterbrochen fortschreitende Rede auf das nachdrücklichste zu widersprechen scheint.

Umständlich hat Malone [1]) die Gründe vorgetragen, die ihn bestimmen, den Ursprung dieses Dramas so weit zurück zu verlegen; sie lassen sich alle in einen Hauptgrund zusammenfassen: er glaubt, dass Shakespeare, wenn er unter Jacob's Regierung sein Drama gedichtet hätte, nicht so ausführlich bei dem Lobe Elisabeth's verweilt, ihre Eltern nicht so günstig dargestellt und vor Allem die Fehler ihres Vaters nicht so nachsichtsvoll in den Schatten gerückt haben würde. Wir glauben hingegen, dass ein Heinrich VIII, wie er hier dargestellt wird, bei Lebzeiten seiner Tochter nicht wohl auf die Bühne hinpasste und dass die Worte in Cranmer's prophetischer Rede:

*She shall be, to the happiness of England,*
*An aged princess —*

gewiss nie und nimmer vor den Ohren Elisabeth's ertönen durften, die noch als hochbetagte Jungfrau für den Ruf und Ruhm ihrer Jugendlichkeit so peinlich und ängstlich besorgt war.

Jene von Malone vorgebrachten Gründe müssten Herrn Rio, wenn er sie kennte, nothwendig verlachenswerth erscheinen, ihm, der in Shakespeare den glühenden Feind Heinrich's und seiner Tochter verehrt und dies Drama als eine Ausgeburt des Hasses bewundert. Aber mögen diese Gründe triftig sein oder nicht, die Folgerungen, die aus ihnen gezogen werden, lässt Herr Rio gelten: auch er nimmt an, dass dies Schauspiel noch zur Zeit der Elisabeth entstanden sei, und zwar gegen 1602, wie er auf S. 205, oder gegen 1603, wie er auf S. 216 behauptet. Er sagt alsdann vollkommen richtig, dass es „in undurchdringlichem Dunkel für uns verborgen bleibt bis zu seiner Aufführung auf dem Globustheater im Jahre 1613“ (S. 205). Dies Dunkel ist allerdings so ganz und gar undurchdringlich, dass ein gesundes Auge vor dem Jahre 1613 überhaupt nicht die geringste Spur von der Existenz dieses Schauspiels erspähen kann. Aber es giebt hier noch andere dunkle Dinge. „Ein dritter geheimnissvoller Umstand, der an das Stück sich knüpft, ist sein Name. Der ursprüngliche Titel war nämlich *All is true,*

---

im Winter 1603—4 entstanden und im darauf folgenden Sommer im Globe zur Aufführung gekommen.

[1]) Boswell's Shakespeare 2, 389 flg.

ne kühne und bedeutungsvolle Ueberschrift, welche dem Stücke ine ganz besondere Stellung giebt. — — — Wenn man die Be-eutung und die Tragweite dieses ursprünglichen Titels gehörig rürdigt, so wird man in diesem Stücke nicht mehr einen bloss li-erarischen Genuss suchen.“ Indem Herr Rio diese Worte von sich giebt, indem er auf S. 235 noch einmal den „kühnen Titel“ hervor-hebt, merkt er nicht, dass er sich mit seinen eigenen Waffen schlägt. Diese Waffen, zu stumpf, um Andere zu verletzen, werden so unge-schickt von ihm geführt, dass sie doch wenigstens ihm selbst wehe thun müssen. Ist nämlich das Schauspiel schon 1602 entstanden, so kann der Titel *All is true* in keinem Falle der ursprüngliche sein. Denn diesen Titel nennt Sir Henry Wotton zuerst im Jahre 1613 als den eines „neuen Stückes“ *(a new play, called All is true).* War nun diese Bezeichnung unrichtig, ist Heinrich VIII da-mals nicht zuerst auf die Bühne gekommen, sondern, nachdem er mehrere Jahre von den Brettern verschwunden war, nur etwa in frischer Ausstattung dem Publikum wieder vorgeführt worden, so ist man gezwungen, anzunehmen, dass auch erst damals das Stück die-sen Titel erhielt, durch den es eben zu einem ganz neuen gestem-pelt werden sollte. Und dies nimmt denn auch Malone folgerich-tig an. [1]) —

Das Geheimniss, welches diesen wundersamen Titel umschwebte, ist also gelichtet. Mag er doch immerhin der ursprüngliche sein! Er gewinnt oder verliert dadurch nichts an seiner Bedeutung. Von Malone und Farmer konnte Herr Rio lernen, dass gar manchen Stücken Shakespeare’s doppelte Titel beigelegt wurden. [2]) Von uns dagegen kann er die Mittheilung empfangen, dass Samuel Rowley, ein Zeitgenosse Shakespeare’s, ebenfalls die Geschichte Heinrich’s VIII dramatisch behandelt hat, und dieser gab seinem Stücke einen noch viel mysteriöseren Namen, dessen Sinn ebenfalls nur ein Rio glücklich zu enthüllen vermag; er nannte es: *When you see me, you know me.* Dies Stück, dessen Namen mit so staunenswerther Kühnheit erfun-den worden, erschien zuerst 1605 und ward dann 1613 neu aufge-legt. Der Titel *All is true*, auf den auch einige Worte des Prologs

---

[1]) *King Henry VIII therefore, after having lain by for some years unacted, on account of the costliness of the exhibition, might have been revived in 1613, under the title of All is true, with new decorations, and a new prologue and pilogue.* Boswell’s Shakespeare 2, 396.

[2]) Boswell’s Shakespeare 2, 396 und 11, 500.

muss er daher zu seinem schon oft angewandten Hausmittel greifen, er muss, um abermals mit Hamlet zu reden:

*unpack his heart with words,*
*And fall a cursing, like a very drab,*
*A scullion!*

Während sich sein frommes Herz in einer schmutzigen Flut von Schimpfreden ergiesst, entdeckt er denn auch den Verruchten, der sich durch die Lobpreisung Elisabeth's den Abscheu aller braven Menschen zugezogen hat. Es ist dies kein anderer, als Ben Jonson, „welchem man am Ende diese ganze poetische Tirade, ja selbst den ganzen fünften Akt wird beilegen müssen“ (S. 223).[1]) Er ist seiner ganzen Natur nach, der rechte Mann für die Ausführung einer so schwarzen That; denn er ist, wie uns Herr Rio (S. 224) verkündet, „mit der dreifachen Eigenschaft eines Mörders, eines Abtrünnigen und eines Polizeispions“ geschmückt. „Wir kennen jetzt,“ ruft der Verfasser aus, „die sklavische Hand des Miethlings, der diese unverschämte Apotheose Elisabeth's geschrieben hat. Man findet darin den Duft klassischer Reminiscenzen, worauf sich dieser Dichter so viel einbildete.“ — Duft klassischer Reminiscenzen? Den wollen wir doch ebenfalls einathmen. Wir lesen die schönen Verse noch einmal mit Bedacht, aber ein solcher Duft will nicht aus ihnen emporsteigen. Wir werden hier vielmehr an die Königin von Saba erinnert, die, so viel wir wissen, weder Virgil, noch Lucan, noch Silius Italicus besungen hat:

*Saba was never*
*More covetous of wisdom, and fair virtue,*
*Than this pure soul shall be;* —

auch die Worte:

*In her days every man shall eat in safety*
*Under his own vine what he plants,*

scheinen nicht sowohl an einen klassischen Autor zu mahnen, als vielmehr direkt aus der Bibel zu stammen,[2]) und wenn überdi[es]

[1]) Die überfeinen Kritiker, die in einigen Stellen Heinrich's VIII ba[ld] Jonson's, bald Fletcher's Hand zu erkennen wähnten, würden wahrlich [er]staunt sein, wenn sie erfahren könnten, zu welchen unglaublichen Folgerung[en] Herr Rio ihre Hypothesen missbraucht hat.

[2]) *Every man dwelt safely under his vine* *Book of kings* 1, 4. *But th[ey] shall sit every man under his vine and under his fig tree, and none shall m[ake] them afraid.* *Micah IV*, 4. — Die biblische Redensart „sicher unter sein

h von Weinstock und Ceder die Rede ist, so muss uns dies Alles hr in die Atmosphäre der biblischen, als der griechischen und nischen Poesie versetzen. Nein, von klassischen Reminiscenzen hier nichts zu spüren; in jedem Verse vernehmen wir die Rede seres Dichters, der wohl der Königin und ihrem Nachfolger diese ldigung darbringen durfte, ohne sich dadurch, wie Herr Rio be-rchtet, „in den Augen seiner Freunde und vor Allem in seinen genen Augen auf's Tiefste zu erniedrigen" (S. 221). Unzweifelhaft t es, dass er sich der Gunst beider Monarchen zu erfreuen hatte. ls Elisabeth starb, forderte ihn Chettle auf:

*To mourne her death that graced his desert,*
*And to his laies opend her royall eare;*

ıs authentischen Aufzeichnungen wissen wir, dass seine Stücke n Hofe Jacobs mit Vorliebe gesehen wurden, und die Tradition zählt gar von einem Briefe des Königs an den Dichter; in dem geisterten Triumphlied endlich, in welchem Ben Jonson die Grösse ines Freundes so würdig gefeiert hat, finden wir die Verse:

*Sweet Swan of Avon! what a sight it were*
*To see thee in our waters yet appeare,*
*And make those flights upon the bankes of Thames,*
*That so did take Eliza and our James!*

ıs vollem Herzen, nicht als schmeichelnder Höfling, sondern als :ner Sohn seines Volkes hat Shakespeare die Königin gepriesen, e ruhmwürdig die Geschicke seines Vaterlandes gelenkt: [1]) indem

---

einstock und Feigenbaum leben" ist besonders bei dem Verfasser unseres mplicissimus beliebt. Siehe Band I, 260. II, S. 23. in der Ausgabe von :inrich Kurz.

[1]) Und wird Elisabeth etwa nur im fünften Akt gepriesen? Akt 2, Scene 3 gt der Lord Chamberlain von Anna Bullen:

*Beauty and honour are in her so mingled,*
*That they have caught the king; and who knows yet,*
*But from this lady may proceed a gem,*
*To lighten all this isle?*

ı Akt 3, Scene 2 sagt Suffolk:

*She is a gallant creature, and complete*
*In mind and feature: I persuade me, from her*
*Will fall some blessing to this land, which shall*
*In it be memoriz'd.*

Sind diese beiden Stellen etwa auch von dem Mörder Ben Jonson bei ıtlicher Weile heimlich eingeschwärzt worden?

er die Reihe seiner vaterländischen Dramen abschliesst, eröffnet bedeutungsvoll die beglückende Aussicht auf die glorreiche Herrschaft Elisabeth's. —

Die Uebersicht über Leben und Meinungen, Thaten und Leiden des katholischen Dichters Shakespeare ist nun beendet. Unsere Leser mögen entscheiden, ob er würdig sei, in die Glaubensgenossenschaft des Herrn Rio aufgenommen zu werden. —

Wir haben aus dem vorliegenden Buche nur diejenigen Behauptungen herausgegriffen, die sich auf Thatsachen zu stützen schienen und die daher durch richtige Darstellung dieser Thatsachen zu widerlegen waren. Sollen wir uns nun auch mit dem Unwiderlegbaren einlassen, das heisst, mit dem, was, seinem Wesen nach, jeder wissenschaftlichen Betrachtung und Beurtheilung sich entzieht, mit den Träumen, den Vermuthungen, den frommen Wünschen des Herrn Rio? Sollen wir ihm widersprechen, wenn er sagt, dass Shakespeare im Hamlet „unter erdichteten Namen ein schmachvolles Kapitel zeitgenössischer Memoiren dramatisiren wollte" (S. 248), dass er in *Measure for Measure* „die Verherrlichung des ascetischen Ideals überhaupt und der klösterlichen jungfräulichen Reinheit insbesondere zum Hauptzweck habe" (S. 269) oder endlich in den *Merry Wives* dem Oldcastle, „diesem grossen Vorläufer der anglikanischen Reformation, den Gnadenstoss versetzte?" (S. 237.) Sollen wir ihn eines Bessern belehren, wenn er mit blöden Sinnen in dem Ajax, wie er sich in Troilus und Cressida im Gespräche mit Agamemnon (II, 3) zeigt, ein nachahmungswerthes Muster der Demuth anerkennt? (S. 260.) Nein, dies und alles Aehnliche mag ungestört seiner eigenen Nichtigkeit überlassen bleiben!

Um uns recht handgreiflich davon zu überzeugen, dass sein Gefühl für Poesie ebenso abgestumpft ist, wie sein Sinn für die Wahrheit, bemüht sich Herr Rio ziemlich häufig, einzelne Verse des Dichters ihrem tiefern Gehalt nach zu erläutern und ihren bisher verborgenen Sinn an's Licht zu ziehen. Diese Interpretationsversuche bilden durch ihre abenteuerliche Abgeschmacktheit vielleicht den lustigsten Theil des Buchs; aber eine recht gründliche Heiterkeit ist in der Nähe des Herrn Rio doch nicht zu erlangen; die Rohheit seiner Gesinnung, die sich nirgends verbergen kann, zerstört den Lesern das unschuldige Behagen, mit dem sie sonst wohl seinen peinlichen Anstrengungen zuschauen würden. Ueberall wittert Herr Rio aus des Dichters Worten die Feindschaft gegen Staat und Staatskirche heraus; der Poet darf niemals den geheimen Hauptzweck seines ganzen Thuns aus den Augen verlieren. Wenn er sich den

ien Lust des Schaffens am ungehemmtesten zu überlassen scheint, enn sein Geist sich heiter wiegt auf den Flügeln des Scherzes id uns in eine Welt versetzt, die nur von Schönheit, Witz und nmuth erfüllt und belebt ist, — auch dann giebt er sich seinen laubensgenossen immer noch durch einige heimliche Anspielungen u erkennen, und diese mögen überzeugt sein, dass er den Groll, ler ihn innerlich verzehrt, auch auf die luftigsten Höhen der Poesie nit hinaufgetragen hat. Durch diesen geheimen Ausdruck des Hasses ist denn auch Love's *labour's lost* für den von Herrn Rio „in's Auge gefassten Gesichtspunkt eines der interessantesten Lustspiele Shakespeare's" geworden (S. 100). In dem ganzen dramatischen Gewebe dieses Stückes findet Herr Rio „eine Menge feiner, kaum bemerkbarer Fäden eingeflochten, welche sich an den Hauptplan anknüpfen und die Inductionen, welche er daraus zu ziehen sich erlaubt, unverkennbar bestätigen" (S. 102). Der Verfasser lässt nun diese feinen Fäden durch seine Hände laufen. Selbst die Glaubensgenossen des Verfassers werden überrascht sein durch die Entdeckung, dass sogar der Vers;

*O heresy in fair, fit for these days* (IV, 1)

in dem man bisher nur ein scherzhaftes Wortspiel wahrnahm, nichts Anders ist als einer dieser feinen, kaum bemerkbaren Fäden. — Die Prinzessin neckt dort den Förster, indem sie mit dem Worte *fair* spielt und scherzend annimmt, er habe sie nicht *fair* nennen wollen; der Förster erwiedert: *Yes, madam, fair;* sie aber weist das Wort zurück, indem sie sagt, er solle jetzt nicht gegen seine richtigere Einsicht sie *fair* nennen, und giebt ihm Geld für seine Wahrheitsliebe. Darauf der Förster:

*Nothing but fair is that which you inherit.*

Die Prinzessin aber lässt den einmal angeschlagenen Ton noch weiter klingen:

*See, see, my beauty will be saved by merit.*
*O heresy in fair, fit for these days!*
*A giving hand, though foul, shall have fair praise.*

*O heresy in fair* — der Förster, scherzt die Prinzessin, hat eine Ketzerei begangen; denn er sagt, sie sei schön, — nicht weil dies wirklich seine Ueberzeugung ist, sondern nur, weil er Geld von ihr bekommen hat. Wer mit der Sprache dieses Lustspiels vertraut ist, der kann durch dies spielende Hin- und Wiederreden nicht irre geführt werden. Wem aber die Sprache des Dichters unverstanden geblieben, wer vom Anhauch seines Geistes nie berührt worden, der

mag sich vielleicht zu der Erklärung des Herrn Rio verirren (S. 102): „Weiter findet sich hier eine absichtlich in einen kurzen, etwas dunkeln Vers eingehüllte Klage über das Unglück der Zeit, welche Wahrheit und Schönheit meistens nur getrennt sehe, so dass auch die Schönheit der Frauen häufig durch häretische Gesinnung verunstaltet werde.[1]) Dieser ästhetische Gesichtspunkt war gewiss nicht minder neu als kühn.“ —

Nach dieser Probe seiner exegetischen Leistungen mag Herr Rio abtreten. Er sieht die groben Fäden seines Truggewebes zerrissen vor sich liegen, und auch eine geschicktere Hand, als die seinige, wird es nicht versuchen, sie wieder zusammenzuknüpfen.

Ehe wir aber den in frommer Wuth vergeblich ringenden Verfasser gänzlich aus den Augen verlieren, mag ihm noch einmal das fratzenhafte Bild vorgehalten werden, zu welchem er das edle Antlitz des Dichters gern entstellen möchte. Er schildert uns Shakespeare als einen heimtückisch im Verborgenen schleichenden Katholiken, der feige seine Gesinnungen versteckt und sie nur den Eingeweihten in mysteriösen Winken verräth, deren Bedeutung zweihundertundfunfzig Jahre hindurch, weder die Feinde noch die Genossen seiner vermeintlichen Religion zu ahnen vermochten. Nicht beherzt genug, um seine Ueberzeugungen zu bekennen und zu vertreten, viel zu beschränkt, um die Ueberzeugungen der Gegner zu ehren, hat dieser Dichter sein Leben lang ein hasserfülltes Herz im Busen getragen; der heimliche Grimm, der ihn zu verzehren drohte, hat ihn zu seinen Dichtungen angestachelt. Da aber diese Dichtungen niemals, weder seinen Glaubensbrüdern etwas genutzt, noch seinen giftig gehassten Feinden Schaden gebracht haben, so ist sein Leben, nichtig und zwecklos, wie das des ärmsten Erdensohnes, dahingegangen. Und eine solche erbärmliche Creatur wagt Herr Rio neben die grössten Heldengeister der Menschheit, wagt er neben Dante und Michel Angelo zu stellen! — Aus den Reihen der Katholiken Englands gingen Märtyrer hervor, die dieses edlen Namens würdig sind, Männer, die ohne Scheu mit lauter Stimme Zeugniss ablegten für ihren Glauben, die für das, was ihnen heilig war, unablässig wirkten und strebten und grossherzig vor Marter und Tod nicht zurückwichen. Mit welcher Verachtung würden diese muth-

---

[1]) Auch folgende Stellen, in welchen das Wort *heresy* sich findet, wagen wir der orthodoxen Interpretationskunst des Verfassers zu empfehlen: *my surfeit and my heresy M. N. D.* 2, 3. *transparent heretics, be burnt Rom. a. Jul.* 1, 2. *I have read it, it is heresy Tw. Night* 1, 5.

ekenner den Rio'schen Shakespeare aus ihrer Mitte weisen,
etwa seine Frechheit so weit treiben sollte, sich verstohlen,
ıeine Weise ist, unter sie einzuschleichen! Und mit welcher
ıng hinwiederum würde der wirkliche Shakespeare die Ka-
von sich abwehren, die ihn als Bruder zu begrüssen wün-
wenn in ihnen allen die Gesinnungen lebendig wären, die
ɔ zu seiner eigenen Schmach in seinem Buche hat darlegen
Wahrlich, seine Missachtung solcher Glaubensgenossen
ɪr nachdrücklicher und unzweideutiger aussprechen, als er
zum Bedauern aller fanatischen Anhänger Roms, seine Ver-
der katholischen Kirche ausgesprochen hat.
l wir? Wollen wir Shakespeare etwa zum bewussten Vor-
des Protestantismus weihen? Das bleibe fern von uns!
eben uns mit Entschiedenheit gegen Alles, was die Ansicht
ters und seiner allumfassenden Werke beschränken könnte:
en den Dichter vor Allem als Dichter erkannt wissen. Sollte
wirklich den Freunden Shakespeare's so schwer, sollte es
den Wirren unserer Zeit gar unmöglich werden, sich mit
innen und lauterm Gemüth seinen Wundergebilden zu nähern?
'chdrungen von den ewigen Heilswahrheiten des Christenthums
kespeare von den Segnungen, welche der Protestantismus
manischen Völkern brachte, seinen reichen Antheil dahinge-
. Wie der Protestantismus die Geschichte der neuern Zeit
so eröffnet Shakespeare den kommenden Geschlechtern eine
chterwelt. Aber wenn er auf die Zukunft hinausweist, so
ɪr doch ebenso entschieden der Vergangenheit an; die ganze
t der Poesie des Mittelalters fällt ihm zu. So verbindet er
scheidenden Jahrhunderte und seine hohe Gestalt steht da
depunkte der Zeiten.

ın am Rhein, im Frühling 1865.

# Chapman in seinem Verhältniss zu Shakespeare.

Von

Friedrich Bodenstedt.

Nachweisbaren Einfluss auf Shakespeare haben von allen seinen dramatischen Vorläufern und Zeitgenossen nur drei geübt: Lilly, Greene und Marlowe; Lilly und Greene besonders im Lustspiel, Marlowe in der Tragödie. Man kann die Spuren des Einflusses dieser drei Dichter — von welchen Marlowe weitaus der bedeutendste ist — in Shakespeare's Werken aus der ersten Periode deutlich wahrnehmen, wie das denn schon von verschiedenen Forschern zur Genüge nachgewiesen worden ist und von Kennern des altenglischen Dramas nicht mehr bestritten wird.

Flüsse und Ströme, welche sich in das Meer ergiessen, behalten, soweit sich ihre Strömung im Meere noch verfolgen lässt, ihre eigenthümliche Färbung bei, die erst allmählig im grossen Ganzen verschwimmt, wo dann jede Spur von ihnen verschwindet. Aber das Meer unterscheidet sich von vornherein von allen Zuflüssen durch seine Tiefe und weltumspannende Grösse, durch das Salz seines ewigen Lebens, durch seine unendliche Zeugungskraft.

Aehnlich verhält sich das Weltmeer Shakespeare'scher Dichtung zu den Einflüssen seiner Vorläufer und Zeitgenossen.

H. Ulrici hat in seinem Aufsatze „Christopher Marlowe und Shakespeare's Verhältniss zu ihm“ mit Meisterhand und grösserer

timmtheit als dies vor ihm geschehen war, die Scheidelinie zwien Shakespeare und seinen Vorläufern gezogen, indem er die htige Streitfrage über die Autorschaft der beiden alten Stücke, lche dem zweiten und dritten Theile Heinrichs VI zu Grunde lie-ı, zu endgiltiger Entscheidung brachte durch den ebenso gründ-ıen wie klaren Nachweis: dass Niemand anders als Shakespeare bst der Verfasser auch jener beiden älteren Stücke gewesen sein nne.

Hätte sich Collier's Ansicht, der geneigt ist, die genannten icke Greene zuzuschreiben, oder Dyce's Annahme, nach welcher ırlowe der Verfasser wäre, überzeugend begründen lassen, so irde der grosse qualitative Unterschied, den wir zwischen Shake-eare und jenen beiden Dichtern erkennen, im Grunde aufgelöst in; man würde dann sagen können• die ursprüngliche dramatische egabung der drei Dichter war eine gleiche, und Greene und Marlowe reichten Shakespeare's Höhe nur deshalb nicht, weil ein allzufrü-er Tod die völlige Entwickelung ihres Genies verhinderte.

Indem aber — wie mir scheint, unwiderlegbar — nachgewiesen ird, dass sie an den beiden Stücken keinen Antheil haben, fällt uch die Annahme ihrer gleichen Begabung oder nahen Geistes-erwandtschaft mit Shakespeare zu Boden, da sie sich in den ihnen irklich angehörigen Werken nirgends zu einer ähnlichen Kunst er Charakteristik, Prägnanz der Sprache und Höhe der tragischen timmung erheben. Dennoch nehmen sie in der Geschichte des nglischen Dramas einen hervorragenden Platz ein, da sie durch ıre Werke diejenigen ihrer Vorgänger weit überflügelten, den Blanc-ers, der durch sie zuerst dramatisches Leben und Gepräge erhielt, ıf der Volksbühne einbürgerten, den Sinn des an die rohesten enüsse gewöhnten Publikums für höhere künstlerische Aufgaben eckten und so dem dramatischen Messias die Pfade bereiteten. ass man von Greene — der nur vier Jahre — und Marlowe — er nur ein paar Monate älter war als Shakespeare — mit Fug und echt sagen kann, sie seien seine Lehrer und ersten Vorbilder ge-esen (Perikles und Titus Andronikus geben dafür das be-dteste Zeugniss), ist für sie wahrlich kein geringer Ruhm, wenn uch der Schüler seine Lehrer, welche der Tod hinwegraffte, als er ben angefangen hatte seine Flügel freier zu entfalten, bald unend-ch überragte.

George Chapman, obwohl sieben Jahre älter als Shakespeare r wurde geboren 1557), ist nicht unter dessen Vorläufer zu zäh-

len, da er sich erst in späteren Jahren der Bühne zuwandte, zu einer Zeit als Shakespeare bereits auf der Höhe seines Ruhmes stand. Die älteste Notiz über seine Thätigkeit als dramatischer Dichter datirt aus dem Jahre 1598. Um dieselbe Zeit erschien die erste Probe seiner in England epochemachenden Homerübersetzung, enthaltend die ersten sieben Bücher der Ilias, denen bald darauf die Beschreibung des Achillesschildes aus dem achtzehnten Gesang folgte. Die vollständige Ilias wurde erst im Jahre 1611 veröffentlicht, mit einer poetischen Widmung an den Prinzen Heinrich und vierzehn Sonetten, wie das die Sitte der Zeit mit sich brachte. In den Jahren 1614—15 folgte die Odyssee, der sich dann später die Hymnen und die Batrachomyomachie anschlossen. Er übersetzte ferner einige Stücke aus Ovid, und Musäus' des Grammatikers „Hero und Leander."

Der Einfluss, den er durch seine Homerübersetzung geübt hat, kann kaum zu hoch angeschlagen werden. Sie gilt bis heute als die beste in England, und ist erst vor wenigen Jahren in einer neuen, sehr hübschen Ausgabe (mit des Dichters schönem Kopfe als Titelkupfer) erschienen, [1]) obgleich es den Engländern an Homerübersetzern — von Alexander Pope bis auf den Grafen Derby — nie gefehlt hat.

Das hohe und wohlverdiente Ansehen, das Chapman durch seine höchst glücklich im volksthümlichsten altenglischen Balladenmaass durchgeführte Nachdichtung des jonischen Heldensängers schnell gewann, trug wohl nicht wenig dazu bei auch das Urtheil über seine dramatischen Arbeiten günstiger zu stimmen als sonst vielleicht der Fall gewesen sein würde.

Hat sich einmal eine vortheilhafte Meinung über einen Dichter gebildet, so pflanzt sie sich um so leichter fort, je weniger die Werke dieses Dichters gelesen werden, wie das bei denjenigen Chapman's — abgesehen von seinen Uebersetzungen — der Fall war und noch ist. Auf der Bühne scheinen seine Dramen — wenigstens einige davon — vorübergehend gefallen zu haben, wie das nicht blos aus dem Urtheil verschiedener Zeitgenossen, sondern auch aus den alten Quartausgaben hervorgeht, welche, nach den Verstümmelungen und haarsträubenden Fehlern zu schliessen, von wel-

[1]) Die ersten Bände erschienen gerade 300 Jahre nach des Dichters Geburt, unter dem Titel: *The Iliads of Homer, Prince of Poets. Done according to the Greek, by George Chapman With Introduction and Notes, by Richard Hooper, M. A.* 2 Vol. London, J. B. Smith. 1857.

ben die meisten wimmeln, offenbar nicht durch den gelehrten Verfasser selbst, sondern (ähnlich wie die Shakespeare'schen Dramen) durch Raubdruck in den Buchhandel gekommen sind, indem der Verleger die Stücke entweder während der Aufführungen nachschreiben liess, oder sich durch irgend einen ungeschulten Schauspieler eine flüchtige Abschrift der Bühnenmanuscripte zu verschaffen wusste. Anders lässt sich der verwahrloste Zustand mehrerer dieser alten Ausgaben, welcher weiter unten durch ein paar Proben veranschaulicht werden soll, nicht erklären. Der blosse Umstand aber, dass sie überhaupt im Buchhandel erschienen sind, kann uns als Beweis gelten, dass sie auf der Bühne gefallen haben, denn sonst würde keine Nachfrage darnach gewesen sein und kein Buchhändler wäre auf den Gedanken gekommen, sie durch Raubdruck zu veröffentlichen. Bei den meisten wird auf dem Titel die Bühne genannt, wo sie zur Aufführung kamen; z. B.: *Monsieur d'Olive. A Comedie, as it was sundrie times acted by her Maiesties children at the Blacke-Friers. By George Chapman. Viressit vulnere veritas. London, Printed by T. C. for William Holmes, and are to be sold at his Shop in Saint Dunstons Church-yard in Fleete-streete, 1606.*

Oder:

*May-Day. A witty Comedie, diuers times acted at the Blacke Fryers. Written by George Chapman. London. Printed for John Browne; etc. 1611.*

John Webster giebt am Schlusse der Vorrede zu seiner *Vittoria Accorombona* eine kurze Charakteristik seiner vornehmsten dramatischen Zeitgenossen, wobei er Chapman obenan stellt. Er sagt: „Verleumdung pflegt mit Mangel an Können und Wissen Hand in Hand zu gehen. Was mich betrifft, so habe ich immer eine wahre Freude darin gefunden, meine gute Meinung von den würdigen Arbeiten Anderer zu nähren und zu befestigen; dies gilt besonders von dem vollen und hohen *(full and heightened)* Stil des Meisters Chapman, den durchgearbeiteten und verständigen Werken des Meisters Jonson, den nicht minder würdigen Schöpfungen der beiden vortrefflichen Meister Beaumont und Fletcher, und endlich (ohne durch das spätere Nennen dieser Namen irgendwelche Hintansetzung auszudrücken) von der ebenso glücklichen wie fruchtbaren Thätigkeit *(industry)* der Meister Shakespeare, Dekker und Heywood.“

Also Chapman steht an der Spitze der grossen Dichter, und Shakespeare wird mit Dekker und Heywood auf gleiche Linie gestellt! Ein schlagendes Beispiel, wie schwer es ist, ein richtiges Urtheil über zeitgenössische Grössen zu gewinnen. Die Nachwelt

hat anders geurtheilt: von allen ebengenannten Dichtern ist Chapman (als Dramatiker) heute der am wenigsten bekannte. Man hat es sogar nicht einmal der Mühe werth gefunden eine ordentliche und vollständige Ausgabe seiner Dramen zu veranstalten (die unkritische und mangelhafte Taylor'sche Ausgabe, welche im Jahre 1843 erschien, kann hier kaum in Betracht kommen), während fast alle übrigen namhaften Bühnendichter jener Periode, wie Greene, Marlowe, Ben Jonson, Beaumont und Fletcher, Middleton, Massinger, Webster, Ford, Peele u. s. w. so musterhafte Herausgeber wie Alexander Dyce, W. Gifford, George Darley und Hartley Coleridge gefunden haben. Das ist gewiss nichts Zufälliges.

Man fragt, um die Bedeutung eines hervorragenden Mannes recht zu würdigen: welche Lücke würde entstehen, wenn er gar nicht da wäre? Diese Frage verlangt in Bezug auf Chapman eine doppelte Antwort: als epischer Dichter, wie er sich in seiner freien Nachbildung der Ilias und Odyssee bewährt hat, würde er geradezu unersetzbar sein; als dramatischen Dichter würde man ihn kaum vermissen, obgleich er nicht weniger als siebzehn Tragödien und Komödien geschrieben hat, in welchen eine Menge Stellen vorkommen, die des grössten Dichters nicht unwürdig wären. Allein alles Hervorragende in seinen Dramen ist wesentlich auf Rechnung seiner grossen epischen Begabung zu setzen. Er schildert vortrefflich und erzählt mit der lebendigsten Anschaulichkeit; auch ist er reich an schönen Sentenzen und feinen Bemerkungen; dagegen fehlt ihm alle dramatische Spannkraft, sowie die Gabe, Charaktere sich selbstständig vor unsern Augen entwickeln zu lassen und ihnen einen ihrer Individualität angemessenen Ausdruck zu geben: es ist immer, als ob man ihn selbst reden hörte.

Keines seiner Dramen macht den Eindruck voller Ursprünglichkeit und rüstiger Gestaltungskraft; keines ist aus einem einheitlichen Ideenkerne aufgewachsen; die Personen haben keinen innerlichen, nothwendigen Zusammenhang, sondern sind äusserlich einander gegenüber gestellt, und es fehlt zwischen ihnen die lebendige Wechselwirkung, aus welcher bei Shakespeare der stetige Fortschritt der Handlung entspringt. Es ergiebt sich aus dem Gesagten von selbst, dass Chapman seinen Gegenstand nirgends zu erschöpfen weiss; seine Stücke sind nur mehr oder minder (und immer ungleich) ausgeführte Skizzen, welchen noch obendrein das Gepräge der Eigenthümlichkeit fehlt. Seine oft vortrefflichen Sentenzen und Reflexionen erinnern an Shakespeare, ohne jedoch, wie bei diesem, aus der Sache zu entspringen; in seinen Schilderungen scheint ihm meistens

ırlowe, in der Composition Ben Jonson als Muster vorgeschwebt haben.

Ich will versuchen, die Richtigkeit dieser Bemerkungen nachzueisen durch Proben und einen scenarischen Ueberblick desjenigen tückes von Chapman, welches sich, meines Wissens, am längsten ıf der Bühne erhalten hat. Es ist die in zwei Theile zerfalnde Tragödie von Biron, deren älteste Quartausgabe im Jahre 308 erschien. Eine andere datirt aus dem Jahre 1625 und trägt en Titel: *The Conspiracie And Tragoedy of Charles Doke of Byron, 'arshall of France. Acted lately in two Playes, at the Blacke-Friers, nd other publique Stages. Written by George Chapman. London: rinted for Thomas Torpe.*

Das einzige in Deutschland aufzutreibende Exemplar befindet ich in der königl. Bibliothek in Berlin, enthält jedoch nur die rste Hälfte der Tragödie, welche vom Dichter seinem Freunde und lönner, Sir Thomas Walsingham und dessen Sohne Thomas deicirt ist.

Bekanntlich wurde Biron, nachdem Heinrich IV ihm seine verätherischen Unterhandlungen mit dem Herzoge Emanuel von Saoyen grossmüthig verziehen hatte, noch im Jahre 1601 als Gesander zur Königin Elisabeth geschickt, und erst im folgenden Jahre — bermals des Verraths überwiesen — am 31. Juli hingerichtet. Wenn s nun mit der Ansicht Collier's — der das Entstehen der Chapıan'schen Tragödie ebenfalls in das Jahr 1602 setzt — seine Richtigeit hat, so ist uns hier wieder ein interessantes Beispiel geboten, ie frisch die englischen Dramatiker bei der Wahl ihrer Stoffe in e Geschichte, ja in die unmittelbare Gegenwart hineingriffen.

Ich setze den Prolog, der unstreitig zu dem Besten gehört was ıs Stück zu bieten vermag, im Urtexte her, um den Dichter mögchst vortheilhaft für sich selbst reden zu lassen, zumal wenigstens ır erste Vers — der an eine Stelle des ältern Prologs von Shakeeare's Romeo und Julie erinnert, wo es heisst: *whose civill warre akes civill hands vncleane* — in der Uebersetzung nicht wortgetreu iedergegeben werden könnte.

*Prologue.*

*When the vnciuill, ciuill warres of France,*
*Had pour'd vpon the Countries beaten brest,*
*Her batter'd Cities; prest her vnder hils*
*Of slaughter'd carcases; set her in the mouthes,*
*Of murtherous breaches, and made pale Despaire,*

*Leaue her to Ruine; through them all, Byron*
*Stept to her rescue; tooke her by the hand:*
*Pluckt her from vnder her vnnaturall presse*
*And set her shining in the height of peace.*
*And now new cleans'd, from dust, from sweat and blood,*
*And dignified with title of a Duke;*
*As when in wealthy Autumne, his bright starre*
*(Washt in the wealthy Ocean) thence ariseth;*
*Illustrates heaven, and all his other fires*
*Out-shines and darkens; so admir'd Byron*
*All France, exempted from comparison.*
*He toucht heauen with his Launce; nor yet was toucht*
*With hellish treachery: his Countries loue,*
*He yet thirsts: not the faire shades of himselfe:*
*Of which impoysoned Spring; when policy drinkes,*
*He bursts in growing great; and rising, sinkes:*
*Which now behold in our Conspirator,*
*And see in his reuolt, how honors flood*
*Ebbes into ayre, when men are Great, not Good.*

## Erster Akt.

### Erste Scene.

Es treten auf: der Herzog von Savoyen, Roncas, Rochette und Breton

Savoyen.

Ich würde nicht für halb Savoyen opfern
Den Vortheil, den mir meine Gegenwart
Gewann in Frankreich, und der mehr enthält,
Als Ihr, mein Herr Gesandter, jemals hättet
Erringen können, denn (wie Euch wohl kund),
Aller Gesandten Vorschrift heischt hauptsächlich
Dass sie den Staat und Hof genau erforschen
Wo sie beglaubigt sind, den Einfluss kennen
Der herrscht am Hof, und bis in's Innerste
Vertraut sind mit des Fürsten Neigungen
Und Plänen, auch ein scharfes Auge halten
Auf die unruhigen Köpfe, und mit Gleichmuth
Die kleinen Widerwärtigkeiten tragen
Die ihre Stellung mit sich bringt. Daneben
Giebt's noch viel andre Dinge zu beachten
(Die ich persönlich nutzbar machen will,

Weshalb sie in den Umkreis Eures Auftrags
Nicht fallen), denn mit meinem blossen Schatten
Richt' ich weit mehr aus als Ihr in Person.
Das Einzige was Ihr sagen könnt dagegen
Dass ich hierhergekommen, ist, dass es
Mein Bruder Spanien übel deuten möge.
Doch kommt die Zeit erst, wo ich meine Pläne,
Die jetzt noch tief verborgen sind, durch meine
Kanonen, die langzüngigen Herolde,
Verkünde, folgt Versöhnung mit Triumph.

Roncas.

Wenn nicht, hat Eure Hoheit wenig Grund
Zu sorgen, dass so würdiger Anlass vorliegt
Zu klagen über Spaniens kalte Freundschaft
Und seinen trägen Beistand, der so lange
Mit Hoffnung Euren Kummer nährt, bloss um
Euch zu verzweifelter Arznei zu zwingen.

Rochette.

Es kennt mein Herr den trügerischen Schein
Des Spaniers nur zu wohl, sein ganzes Wesen
Und die gefährlichen Bedingungen
Die er den Bundsgenossen auferlegt,
Die Ungerechtigkeit in der Vertheilung
Der Mitgift zwischen der Infantin, seiner
Gemahlin, und der ältern Schwester, die
Gar sehr bevorzugt wurde. Hieraus zeigt sich
Ihm deutlich das Gewicht der span'schen Liebe,
Wenn jenes Landes grosser König, der
Allmächtig über so viel' Reiche herrscht,
Der Gattin seiner Hoheit nicht mehr mitgiebt
Als jährlich etwa hunderttausend Kronen,
Derweil die ältere Infantin, des
Erzherzogs Gattin, nebst der reichen Schenkung
Frankreichs, die Niederlande noch erhielt.

Breton.

Mir scheint's nicht wohlgethan, aus solchen Gründen
Unfrieden zwischen Spanien und Savoyen
Zu stiften, da dem Schwächern stets mehr Vortheil
Aus Duldung wächst, als stolzem Widerstande.
Je näher Fürsten zu einander stehn,
Desto einfacher sind sie im Verkehr.

Wär' ich um Rath gefragt, ich hätte niemals
In diese Reise meines Herrn gewilligt,
Wodurch er Spanien ganz verlieren kann
Bloss um der Hoffnung willen, einen kleinen
Vortheil in Frankreich zu erringen.

Savoyen.

Meine
Hoffnung in Frankreich kennt Ihr nicht, obschon Ihr
Mein Rath seid, — und was Spanien anbelangt,
So opf'r' ich's gern für Das was ich hier hoffe.
In Einem nur könnt Ihr mir helfen hier:
Ihr müsst als Diplomat die Menschen kennen;
Sagt mir denn kurz, wer von den hiesigen Grossen
Am tauglichsten für meine Pläne ist.

Roncas.

Das ist der neugeschaffne Herzog Biron.
Gäb's keinen andern Grund für Euer Hiersein:
Er wäre Grunds genug. Er ist ein Mann
Von hochgemuthem Geist, war immer glücklich
In allen Kämpfen, dabei rastlos thätig,
Oft wochenlang nicht aus dem Sattel kommend,
Deshalb der Wollust weichen Freuden fremd.
Weit überragt sein Ehrgeiz seinen Stand,
Und sein Verdienst macht ihn des Höchsten würdig.
Er ist des Ruhmes Liebling, aber nimmer
Wird ihm des Ruhms genug; Luft, Speis' und Trank
Sind ihm nicht halb so nöthig als das stete
Anhören seines Lobes; unersättlich
Ist seine Ruhmsucht, wie sein Ehrgeiz ist,
Und beide trägt sein Glaube: nicht der König,
Noch Frankreich könne ohne ihn bestehn.

Savoyen.

Ihn zu gewinnen bin ich hergekommen,
Und dieses meines Hierseins hohes Ziel
Steht jetzt erst klar vor mir; doch fürcht' ich, dass
Der schlaue König Misstraun nährt und deshalb
Biron soweit von hier entfernt, indem
Er ihn zum Haupte der Gesandtschaft machte
Bei meinem Bruder, dem Erzherzog, wo er
Jetzt weilt, und — wie ich höre — so verwöhnt wird
Durch seiner Ruhmgier Uebersättigung,

Dass ich ihn wohlbereitet finden werde
Für meine Pläne und heilkräft'gen Mittel,
Dafern er mich noch findet wenn er heimkehrt.

Roncas.

Es lebt hier noch ein unzufried'ner Kopf
Am Hof, der seine ganze Klugheit und Gewandtheit
Aufbieten wird für Biron, wenn es gilt
Ihn anzuspornen zu ehrgeizigen Zielen,
Um seinen eignen Glücksstand zu verbessern:
Ich meine De Laffin.

Savoyen.

Ihr nennt den Rechten.
Mir scheint, Ihr habt ihn schon für mich gewonnen.

Roncas.

So ist es, und ich glaub' ihm wird's gelingen
Biron's bis jetzt noch unbesiegte Veste
Kühn zu erobern und stark zu behaupten.

Savoyen.

Vielleicht wird sie schon jetzt bedroht, bei seiner
Gesandtschaft; ich bin überzeugt, man wird
Nichts unterlassen um ihn zu gewinnen;
Man setzt den höchsten Preis auf ihn und weiss
Genau dort wie man's anzufangen hat
Um ihm zu nahn, sich seiner zu versichern.
Doch seht, dort kommt der König und Laffin.
Des Königs Stirne ist umwölkt.

(Zu den Vorigen kommen Heinrich und Laffin).

Heinrich.

Ich will nicht
Ehrlose Menschen im Gefolge haben,
Es soll mein Hof kein Bienenkorb für Drohnen,
Kein Zufluchtsort für stolze Bettler und
Wirkliche Diebe sein, die nur gezwungen
Mir Treue schwören, um dann ungezwungen
Die armen Unterthanen zu berauben.
Das duld' ich länger nicht; sie mögen lernen
Fortan durch eigenes Verdienst zu leben.
Obgleich durch Anspruch der Geburt und Recht
Der Waffen ich mein Königreich vergrössert,
Soll es nicht übermässigen Schatten werfen
Und keine allzugrossen Lasten tragen.

Navarra soll Navarra sein, und Frankreich
Soll Frankreich bleiben. Wenn sie beide streben
Sich auszuzeichnen, so wird keins von beiden
Dem andern nachstehn. Das Gesetz verfolgt
Dich wegen Deiner Händel jetzt und Schulden;
Du möchtest diesen Schwierigkeiten gern
Auf gute Art entgehn durch meine Hülfe,
Zeugst neue Uebel, alte zu beseitigen,
Suchst, da der Krieg uns nichts mehr macht zu schaffen,
Noch schlimmere Kämpfe mit des Feindes Waffen.

Laffin.

Es darf der Frieden uns nicht feige machen,
Noch seine Geldherrschaft uns unterdrücken.
Ich muss gestehn: mein Glück ist sehr verblüht,
Doch nicht so mein Verdienst, noch mein Gemüth.
Das Recht blos such' ich aufrecht zu erhalten
Das ich fand als ich reich war, sorglich wahrend
Was mir geblieben, und nach besten Kräften
Die Ehre hütend, trotz Gefahr und Noth.
Ansehn und Macht verschwindet mit dem Reichthum,
Des Menschen mächtigsten, bewährt'sten Herrscher,
Und die Gerechtigkeit verhüllt ihr Auge.
Doch ward den Königen ihre höhere Macht,
Die Lücken, die das Recht lässt, zu ergänzen.
Darauf zielt mein Gesuch, und weder Spott
Noch Stirnerunzeln, womit die Gesuche
Der Armen insgemein empfangen werden,
Noch falsche Deutung, womit Willkür oft
Das Recht verdreht und Gutes straft für Böses,
Soll mich abhalten, vor dem Himmel frei
Und offen auszusprechen was mein Recht ist
Und mir gebührt, ob Donner mir auch grolle.

Heinrich.

Das Recht, das Dir gebührt, ist dies: auf immer
Verbannt zu werden, wie von meinem Hof,
So auch aus der Gesellschaft aller Edlen,
Wo Du nur Zwietracht sä'st und Händel suchst.
Denn mit dem Kriege nur lebst Du in Frieden
Und hast ein Herz blos um es zu verbergen
Und jede bessre Regung zu ersticken.
Mit Deinem Lächeln weisst Du zu bezaubern,

Verspottest alle schöne Menschlichkeit,
Dein Lob saugt Blut, und Gift ist Deine Nähe.
Du buhlst mit Tugend und betrügst den Glauben,
Verachtest was den Menschen heilig ist
Und bist ein so verstockter Schurke, dass
Gutes in Andern Dir Verdacht erweckt.
Um Dich zu kennen, muss man alle Sünden,
Die Menschen je verübt, zusammenziehn,
Da Du der Brennpunkt alles Schlechten bist.
Hinweg! Reiz' mich nicht mehr!

Laffin (abgehend).

Doch Ihr reizt mich!

Hiermit ist das Wesentlichste der Exposition gegeben. Der Herzog von Savoyen sagt Heinrich viel Schmeichelhaftes über seine Weisheit und Menschenkenntniss, und dieser drückt ihm seinerseits die Hoffnung aus, dass durch Biron's Vermittelung, dessen Rückkehr von seiner Sendung zum Erzherzoge bevorstehe, bald alle Missverständnisse zwischen den Höfen von Savoyen und Frankreich beseitigt werden möchten. Der Herzog entgegnet, der Tag an dem das geschehe, werde der glücklichste Tag seines Lebens sein. Beide ab. Wir werden dann an den Hof des Erzherzogs geführt, wo man das Unglaublichste aufbietet, Biron zu schmeicheln und ihn zu gewinnen. Edle Pferde, prachtvolle Teppiche, Waffen und Goldgeräthe werden ihm beim Abschied als Zeichen der Verehrung und Freundschaft mit auf den Weg gegeben, so dass er — trotz alles Selbstgefühls und dickhäutigster Eitelkeit — sich doch nicht der Vermuthung erwehren kann, man suche bei ihm mehr, als mit seiner Treue gegen Heinrich IV vereinbar sei. In hochtrabenden, bilderreichen Phrasen versichert er uns, dass er keinen Zoll breit vom Pfade der Tugend abweichen werde. Er nimmt dann Abschied vom Hofe des Erzherzogs und der erste Akt ist zu Ende.

Im zweiten Akte wird Laffin für das Interesse des Herzogs von Savoyen gewonnen und weiss dem heimkehrenden Biron das Benehmen des Königs in solcher Art zu schildern, dass Biron, dessen Grundsätze überhaupt nicht auf Fels gebaut sind, dadurch sehr eingenommen gegen Heinrich wird und mit wichtiger Gönnermiene sich Laffin's annimmt.

Der Herzog von Savoyen unterhält sich mit dem Könige über Biron's Verdienste und streicht diese so ungebührlich heraus, dass der König dadurch zum Widerspruch gereizt wird (was Jener beab-

sichtigte) und Aeusserungen fallen lässt, die sich vortrefflich eignen, Biron geschickt hinterbracht zu werden, um ihn gegen den König aufzubringen. Dieser beschliesst, den Bethörten nach England zu senden, weil er es für die beste Kur hält:

*To breathe a while in temperate English ayre,*
*Where lips are spiced with free and loyal counsels,*
*Where politics are not ruinous but saving,*
*Wisdom is simple, valure righteous,*
*Humaine and hating facts of brutish forces,*
*And whose grave natures scorn the scoffs of France,*
*The empty compliments of Italy,*
*The anyway encroaching pride of Spaine,*
*And love men modest, harty, just and plaine.*

Im dritten Akte lässt sich Biron von Laffin kirren und Beide haben dann eine Zusammenkunft mit dem Herzoge von Savoyen, der Biron Alles wiedererzählt, was er vom Könige Missliebiges über ihn gehört hat. Der König bemerkt die geheimen Umtriebe Biron's, macht ihm sanfte Vorwürfe darüber und beschleunigt seine Sendung nach England, wobei er Gelegenheit nimmt, der Königin Elisabeth ein Compliment zu machen:

*— — there's a Queen,*
*Where nature keeps her state, and state her court,*
*Wisdom his study, Continence her fort,*
*Where Magnanimity, Humanity,*
*Firmness in Counsel and integrity*
*Grace to her poorest subjects: Majesty*
*To awe the greatest, have respects divine,*
*And in her each part all the virtues shine.*

Labrosse, ein alter Astrolog, tritt auf und hält einen Monolog à la Pater Lorenzo, worin er beklagt, dass alle Voraussicht nicht nütze den kommenden Uebeln vorzubeugen.

*O the strange difference twixt the stars and us!*
*They work their inclinations strong and fatal,*
*And nothing know, and we know all their working,*
*And nought can do and nothing can prevent?*

Biron lässt sich von ihm sein Schicksal verkünden und erfährt,

dass er geschaffen sei das Höchste zu erreichen, aber in Folge einer Missethat den Kopf verlieren werde.

Hierüber geräth Biron in entsetzliche Wuth und schwört, allen Sternen und Astrologen zum Trotz seinen Kopf behalten zu wollen, oder, wenn er durchaus fallen müsse, so sollten wenigstens erst hunderttausend Köpfe vorher fallen. Er sagt:

> Ich bin von edlerm Stoffe als die Sterne:
> Und soll das Niedre über Bess're herrschen?
> Oder sind sie besser, weil sie grösser sind?
> Ich habe Willen, Freiheit der Entschliessung,
> Um so zu handeln, oder nicht; und Gründe
> Warum ich Dieses thue oder nicht.
> Den Sternen fehlt Vernunft und Selbstbewusstsein,
> Sie wissen nicht, warum sie scheinen, mehr
> Als dieses Licht — nicht wie, noch was sie wirken. ff.

Im Beginn des vierten Aktes finden wir Biron schon von seiner Sendung nach England zurückgekehrt, und der ganze Akt, welcher nur sechs Seiten enthält, besteht aus einem einzigen Dialog zwischen D'Aumont und Crequi, worin Dieser, der Biron nach England begleitete, Jenem erzählt, welche glänzende Aufnahme er dort gefunden und welche überschwängliche Artigkeiten er der Königin, und die Königin ihm, gesagt habe.

Im fünften Akte erhält Biron durch Laffin den Auftrag vom Herzog von Savoyen, sich als eine Gunst vom Könige den Oberbefehl der Festung Bourg zu erbitten. Diese Bitte wird Biron abgeschlagen, angeblich: weil der Platz zu niedrig für ihn sei, und dann, weil Bourg, als der Schlüssel zum ganzen Reiche, nur einem Manne anvertraut werden könne, der unmittelbar vom Könige abhänge.

Biron ist ganz entrüstet über Heinrich's Weigerung und wirft ihm Undank vór, worauf der König ihm offen erklärt, nicht Undank, sondern gegründetes Misstrauen sei der Grund seiner Weigerung, indem er sichere Nachricht erhalten habe, dass Biron in heimlichem Einverständnisse mit des Landes Feinden stehe.

Bei dieser Erklärung geräth Biron ausser sich vor Wuth, erinnert den König an alle Schlachten, die er für ihn gewonnen und dass er ihm das Leben gerettet habe.

Heinrich geht lachend ab, Biron stürzt ihm mit gezogenem Schwerte nach, wird aber von D'Aumale zurückgehalten. Sehend dass Alles verrathen ist, findet er doch zuletzt besser, nachzugeben, den König fussfällig um Verzeihung zu bitten und sich von seinem

Bündnisse mit dem Herzog von Savoyen loszusagen. Der König verzeiht und das Stück ist zu Ende.

---

Ich habe in dem obigen Scenarium nichts Wesentliches ausgelassen, und der Eindruck würde kaum erhöht worden sein, wenn ich ausführlicher gewesen wäre, oder gar das ganze Stück mitgetheilt hätte. In einer einzigen Scene irgend einer Shakespeare'schen Tragödie ist mehr Inhalt, Leben und Bewegung als in diesem Chapman'schen Stücke, dessen einstmalige scenische Wirkung man sich nur dadurch erklären kann, dass es dem Londoner Publikum von grossem Interesse sein mochte, die Schicksale eines Mannes, den es noch im Leben gekannt hatte, auf der Bühne dargestellt zu sehen.

Der Dichter hat es gar nicht verstanden seinem Helden tragische Bedeutung zu geben. Die Verdienste Biron's werden uns nur retrospektiv und episch geschildert; von dem Augenblicke an, da er auf der Bühne erscheint, sehen wir in ihm nur einen gewissenlosen Menschen, von dem es gar nicht Wunder nimmt, dass er gleich dem ersten Anlauf der Versuchung unterliegt. Der König hat seine Thaten königlich belohnt; er hat ihn — wie der Dichter sagt — aus niederem Stande zu den höchsten Würden erhoben und — was noch mehr ist — er hat ihm seine Freundschaft und sein Vertrauen geschenkt. Nach gewöhnlichen Voraussetzungen hätte dies nicht blos dienen müssen, Biron's Treue und Anhänglichkeit an seinen König zu festigen, sondern auch den Glauben daran in Andern zu erwecken. Statt dessen sehen wir, noch ehe die Versuchung unmittelbar an Biron herangetreten und noch ehe dieser uns selbst — etwa durch einen, seine geheimsten Gedanken und letzten Ziele enthüllenden Monolog — ein Zeichen der Möglichkeit seiner Sinneswandlung gegeben, den Herzog von Savoyen auf seinen Verrath spekuliren! Wir werden dadurch zu der Annahme gezwungen, dass dem zu schwindelnder Höhe emporgestiegenen Biron der Ruf eines unzuverlässigen Charakters schon vorausgegangen sei, weil sonst der Herzog von Savoyen es nicht für ein so Leichtes gehalten haben würde, ihn für sich zu gewinnen und zum Verräther an seinem Könige zu machen. Aber nicht der Herzog allein hält Biron des Verraths für fähig, auch Roneas, den er fragt, welcher unter den französischen Grossen wohl am tauglichsten für seine Pläne sei, antwortet auf der Stelle:

„Das ist der neugeschaff'ne Herzog Biron!“

nd giebt dann die von mir in der Uebersetzung mitgetheilte Schilerung seines Charakters, welche schliesst:

„Er ist des Ruhmes Liebling, aber nimmer
Wird ihm des Ruhms genug; Luft, Speis' und Trank
Sind ihm nicht halb so nöthig, als das stete
Anhören seines Lobes; unersättlich
Ist seine Ruhmsucht, wie sein Ehrgeiz ist,
Und Beide trägt sein Glaube: nicht der König,
Noch Frankreich könne ohne ihn bestehn."

Wir erfahren dann bald genug, dass sich der Herzog von Saoyen in seiner Beurtheilung Biron's nicht getäuscht hat und dass lie gemeinsten Mittel genügen, den charakterlosen Mann zu verocken und zu gewinnen. Der edle König entdeckt den Verrath ınd verzeiht dem Verräther, ohne die geringste Bürgschaft zu haen, oder in uns den Glauben zu erwecken, dass Biron künftig minler treulos handeln werde als er vorher gethan. Bei der ersten, esten Gelegenheit wird er wieder zum Verräther an seinem Könige ınd muss nun, wie er es verdient, für sein Verbrechen das Leben assen.

Im plattesten Gegensatz zu Shakespeare, der Alles aus den verborgensten Tiefen des Herzens aufschiessen lässt und uns durch len Mund seiner tragischen Helden vorbereitend einweiht in Pläne, leren Ausführung wir mit gespanntester Erwartung entgegenbangen, ührt Chapman Personen und Handlungen nur äusserlich an uns orüber, so dass von einem wirklich tragischen Conflikte bei ihm ;ar nicht die Rede ist. Er schürzt keinen Knoten, der künstlich ;elöst oder zerhauen werden muss: er wickelt das Garn einfach n einen Knäuel zusammen und wickelt es dann ebenso einfach vieder ab.

Bei Shakespeare liegt das Ganze der Handlung immer schon n der Exposition beschlossen, wie der Baum im Kerne; bei Chapnan fehlt der Kern ganz: seine Handlung wurzelt nicht in tragichem Boden, sondern wird vor uns zusammengestellt aus einzelnen Zweigen, die willkürlich abgehauen sind vom Baume der Geschichte.

Um aus dem Hochverräther Biron einen tragischen Helden zu nachen, hätte der Dichter ihn ganz anders fassen müssen, als die Geschichte ihn uns überliefert; er hätte, um poetisches Interesse für hn zu erwecken, den Verrath durch höhere Triebfedern motiviren nüssen als durch kleinliche Eitelkeit und hohle Ruhmsucht. So aber st es ihm nicht einmal gelungen, in seinem Drama dem historischen

Biron gerecht zu werden, der uns wenigstens als kühner Schlachtenheld, als „fulmen Galliae" imponirt, während wir bei Chapman nur einen gewissenlosen Gecken vor uns haben, der einen Verrath nach dem andern begeht, seine gemeine Natur nirgends verleugnet, und uns durch sein Schicksal weder erschüttert noch erhebt, wie er endlich den wohlverdienten Tod eines Verbrechers erleidet.

Vornehmlich in der Exposition und im Abschluss der Handlung zeichnet sich der Abstand zwischen Dichtern höherer und geringerer Potenz. Dies angewandt auf die beiden Dichter, welche hier zusammengestellt sind, finden wir, dass bei Chapman die Exposition gewöhnlich schliesst, wie das erste Capitel einer Geschichte, die uns mit vertheilten Rollen vorgetragen werden soll, ohne dass wir vom weiteren Verlauf eine Ahnung haben, — während Shakespeare durch die Exposition uns gleich in die Handlung hineinversetzt und dabei den Ausgang, das Ziel von vornherein so deutlich erkennen lässt, wie ein Feldherr, der auf eine zu erobernde Festung hinweist. Wir sehen das Ziel, allein wir wissen noch nicht, durch welche Mittel und Wege es erreicht wird. Das hält unsere Theilnahme und Spannung aufrecht.

Die tragischen Helden Shakespeare's erscheinen uns äusserlich wie Menschen, die hoch über uns neben einem Abgrunde wandeln, an dessen äusserstem Rande ein Juwel hängt, das sie gewinnen, oder eine Blume blüht, die sie pflücken wollen. Wir sehen von unten, was sie oben nicht gewahren können: dass der Rand des Abgrundes keine Stütze hat und dass deshalb der letzte Schritt dahin sie hinunterstürzen muss in ihr Verderben. Wir verfolgen ängstlich theilnahmsvoll ihre Bewegungen und sehen mit bangem Schaudern, wie sie plötzlich entschlossen den entscheidenden Schritt thun, wie die Erde unter ihren Füssen wankt, losbröckelt, und sie unrettbar verloren sind. Sie mögen sich noch hier und da an einem Vorsprunge anzuklammern, an einem Strauche festzuhalten suchen: es ist nur eine Verlängerung ihrer Qual, die endlich den Tod als Erlösung begrüsst.

Das ist, wie gesagt, nur ein äusserliches Bild; innerlich lässt sich der Vorgang noch viel eindringlicher veranschaulichen. Nehmen wir als Beispiele die gewaltigsten Tragödien Shakespeare's: Macbeth und Hamlet.

Die Versuchung tritt an den siegreichen Macbeth von innen und aussen heran, den König Duncan zu ermorden. Er unterliegt, und hat geistig die That schon vollzogen, bevor er die Hand zum Stosse erhebt. Als er dann wirklich mit Hülfe seiner Gattin den

würdigen Gast im eigenen Hause ermordet hat, steht er als ein Herz und Geist zerrütteter Mann vor uns, von dem wir fühlen, ıs ihm nach einem so ungeheuern Verbrechen das Leben weder ›ude noch Frieden mehr bieten kann, trotz der Krone und Herrıaft, die er errungen, und in denen er vorher das höchste Ziel menschhen Glückes sah. Er mag fortan thun, was er will, er mag Wei-r und Kinder morden, im Blut waten bis an die Knie: der Einuck des ersten unheilvollen Schrittes, den er gethan, kann nicht ehr überboten werden. Sein äusserer Glanz ward ihm zur innem Finsterniss, sein äusseres Glück zum innern Verderben, seine rhebung zum Sturze. Was uns im weitern Verlauf der Handlung n meisten ergreift, ist Macbeth's Kampf mit seinem eigenen Geissen, das er zu tödten sucht, wie er den König Duncan getödtet, as er aber nicht tödten kann, weil es sein ewiges Theil ist und ich stärker erweist als sein sterbliches Theil, dem es Schlaf, Ruhe, nd Frieden nimmt. Die strafende Gerechtigkeit muss sich auch usserlich an ihm vollziehen, aber erst als er den bitteren Kelch ler innern Sühne, die weit schlimmer ist als die äussere, bis auf lie Neige geleert hat. Wie dann der Tod an ihn herantritt, erheint er mehr als eine Erlösung, denn als eine Strafe, so dass vir uns dadurch zugleich erschüttert, erhoben und befreit fühlen.

In Hamlet haben wir keinen Verbrecher vor uns, aber auch ›inen Menschen der, von dem Augenblicke an, da durch den Geist eines Vaters auf seine Seele eine Last gelegt wird, die er nicht ragen und nicht abschütteln kann, ein so qualvolles Dasein fristet, lass ihm ebenfalls endlich der Tod nicht als eine Strafe, sondern ls eine Erlösung kommt. Und wie in Macbeth die Ermordungsscene Duncan's, so kann in Hamlet die erste Begegnung mit dem Geiste eines Vaters durch nichts Folgendes überboten, oder auch nur erreicht werden an tragischem Eindruck.

Ueberhaupt ist bei Shakespeare die Schürzung des tragischen Knotens fast immer das Erschütterndste, und eben darin zeigt sich seine Grösse. Bei Chapman ist es gerade umgekehrt. Hier tritt das Schicksal durchaus nicht gleich bestimmend und entscheidend an einen Helden heran und wir vermissen deshalb ganz die höhere, nnere Nothwendigkeit, die diesen unrettbar seinem Untergange ›ntgegentreibt.

Wir empfinden bei Biron's Verrath keine grosse Gemüthsbewegung, keine Spur von Erschütterung, weil er selbst nichts dergleichen empfindet; mit andern Worten: weil er kein tragischer Held, sondern ein gemeiner Kerl ist, der uns keine tiefere Theilnahme

einzuflössen vermag. Er verräth seinen guten König auf die niederträchtigste Weise, ohne seiner Missethat selbst recht inne zu werden. Der König verzeiht ihm — und zum Dank dafür verräth ihn Biron auf's Neue. Dass er endlich hingerichtet wird, ist eine billige Strafe für sein Verbrechen, aber kein Gegenstand tragischer Rührung. Bei etwas mehr Schwäche und Guthmüthigkeit hätte der König seinem alten Günstlinge noch verschiedene Male verzeihen können und das Spiel der Treulosigkeit würde sich immer in der alten Weise wiederholt haben.

Dass dieses Stück, trotz seiner Mängel, welche die Vorzüge weit überwiegen, neben den herrlichsten Tragödien Shakespeare's Glück machen und sich Jahrzehnte hindurch auf der Bühne halten konnte, darf uns nicht Wunder nehmen. Erleben wir doch in unsern Tagen noch ganz andere Dinge in der Bühnenwelt!...

Verschiedene Umstände wirkten zusammen um Chapman's dramatische Erfolge zu sichern. Zunächst erfreute er sich, wie schon erwähnt, als Uebersetzer Homer's eines wohlverdienten grossen Rufs, der auch für seine Bühnenerzeugnisse ein günstiges Vorurtheil erweckte. Dann gehörte er der Ben Jonson'schen Schule an, welche in der Kritik das grosse Wort führte.[1]) Endlich gereichte ihm bei seinem Publikum zum Vortheil, was ihm in unsern Augen zum Nachtheil gereicht: dass er, dem Beispiele Marlowe's folgend, seinen Stoff der jüngsten Zeitgeschichte entlehnte. Die Zuschauer strömten damals mit derselben Neugier in's Theater, um Biron hinrichten zu sehen, mit welcher sie heute unsere Vorstadtbühnen füllen um sich an Lincoln's Ermordung zu erbauen, die auch schon ihre dramatischen Verarbeiter gefunden hat.

Shakespeare verschmähte so billige Lorbeern. Er entlehnte seine tragischen Stoffe einer entfernteren Vergangenheit, um ihnen diejenige Vertiefung und Verklärung geben zu können, durch welche sie erst ihre echt poetische Weihe erhalten. Aber auch in seiner Charakteristik und Individualisirung, in der Macht und Kunst, seinen Geschöpfen ein selbstständiges Leben einzuhauchen und ihnen ein eigenthümliches Gepräge zu geben, steht er unendlich hoch über

---

[1]) In einem wunderlichen Buche: *Shakespeare and Jonson. Dramatic, versus Wit-Combats. Auxiliary forces: — Beaumont and Fletcher, Marston, Decker, Chapman and Webster (London 1864)* stellt der anonyme, vielbelesene und vielschreibende Verfasser die Behauptung auf: wie Jonson in seinem Poetaster, Shakespeare als Ovid abgefertigt habe, so habe er Chapman als Virgil über ihn gestellt in den Worten Cäsar's: *See, here comes Virgil; we will rise and greet him.* etc. etc.

apmen. Diesen hört man durch den Mund seiner Helden immer bst reden und seine Sentenzen vortragen. In seinen Tragödien nigstens hat er keinen hervorragenden, lebensfähigen Charakter schaffen. Etwas glücklicher war er im Lustspiele, wo der Wahrheinlichkeit ein grösserer Spielraum bleibt; allein auch hier verchte er das Höchste nicht zu erreichen. Als das beste und wirknste seiner Lustspiele wird von den englischen Beurtheilern *Monur d'Olive* gerühmt; ich will versuchen eine kurze Charakteristik von zu geben.

Das Stück liegt vor mir in der ältesten Quartausgabe, welche rmaassen von Fehlern wimmelt, dass sie unmöglich von dem gerten Verfasser selbst herrühren kann. Sie führt den vollständigen tel: *Monsieur d'Olive. A Comedie, as it was sundrie times acted her Maiesties children at the Blacke-Friers. By George Chapman ressit vulnere Veritas. London, Printed by T. C. for William Hols, and are to be sold at his Shop in Saint Dun-stone Church-yard Fleete-streete, 1606.*

Ich gebe als Sprachprobe die erste Seite im Urtexte:

*ACTVS PRIMI*

*Scaena Prima.*

*VANDOME with seruants and saylors laden,*
*VAVMONT, another way walking.*

*Vand.*

*nuey your carriage to my brother in Lawes,*
*Earle of Saint Anne, to whome and to my Sister,*
*mmend my humble seruice, tell them both*
*f my arriuall, and intent t'attend them:*
*hen in my way, I haue performd fit duties,*
*Count Vaumont, and his most honoured Countesse.*
*r. We will Syr, this way, follow honest Saylors.*

*Exeunt Seruants.*

*and. Our first obseruance, after any absence*
*ust be presented euer to our Mistresse:*
*s at our parting she should still be last,*
*inc* Amor vt circulus, *from hence tis said*
*hat loue is like a circle, being th' efficient*
*nd end of all our actions; which excited*
*y no worse obiect then my matchlesse mistresse*
*ere worthy to employ vs to that likenesse;*
*nd be the onely Ring our powers should beate,*

*Noble she is by birth, made good by vertue,*
*Exceeding faire, and her behauiour to it,*
*Is like a singular Musitian*
*To a sweete Instrument, or else as doctrine*
*Is to the soule, that puts it into Act,*
*And prints it full of admirable formes*
*Without which twere an empti, idle flame.*
*Her eminent iudgement to dispose these parts,*
*Sits on her browe and holds a siluer Scepter,*
*With which she keepes time to the seueral musiques,*
*Plac't in the sacred consort of her beauties:*
*Loues compleat armorie is manadyd in her,*
*To stirre affection, and the discipline*
*To checke and to affright it from attempting*
*Any attaint might disproportion her*
*Or make her graces lesse then circular;*
*Yet her euen carriage, is as far from coynesse*
*As from Immodestie, in play, in dancing*
*In suffering court-ship: in requiting kindnesse.*
*In vse of places, houres, and companies*
*Free as the Sunne, and nothing more corrupted,*
*As circumspect as Cynthia, in her vowes,*
*And constant as the Center to obserue them,*
*Ruthfull, and bountious neuer fierce nor dull,*
*In all her courses euer at the full*
*These three yeares, I haue trauaild, and so long*
*Haue beene in trauaile with her dearest right,*
*Which now shall beautifie the enamour'd light.*
*This is her house, what? the gates shut and cleere*
*Of all attendants? Why, the house was wont*
*To hold the vsuall concourse of a Court,*
*And see, me thinks through the encourtaind windowes*
*(In this high time of day) I see light Tapers,*
*This is exceeding strange. Behold the Earle*
*Walking in as strange sort before the dore,*
*Ile know this wonder sure: My honoured Lord?*

Ich habe die erste Seite überschritten und bin fast bis zum Ende der zweiten gekommen, um Vandome's Monolog ganz zu geben, weil dadurch der schwülstige Ton, welcher im ersten Theile dieser Komödie vorherrscht, am besten veranschaulicht wird.

Der Inhalt des Stücks ist, kurzgefasst, folgender:
Vandome kehrt nach dreijähriger Abwesenheit in die Heimath
ck, getrieben von Sehnsucht nach der in allen Ehren von ihm
beteten Herrin seines Herzens, der Gräfin von Vaumont, sowie
seiner schönen Schwester, der Gräfin von St. Anne. Die Gräfin
Vaumont hat während seiner Abwesenheit dergestalt nach ihm
mmert, dass ihr Gemahl eifersüchtig auf ihn geworden ist und
las auch eingesteht. Hierüber ausser sich, schliesst sie sich, nebst
jungfräulichen Schwester Euryone, in tugendhafter Entrüstung
aller Welt ab, macht den Tag zur Nacht und die Nacht zum
:, und empfängt keinen Mann bei sich, selbst den eigenen Ge-
nicht. So kann denn auch Vandome sie nicht sehen, der nun
los zu seiner Schwester eilen will, aber zu seiner Bestürzung
ırt, dass diese gestorben sei. Sie ist gestorben, aber nicht be-
en, denn — so erzählt Vaumont dem heimgekehrten Vandome —
Gemahl kann sich gar nicht von ihr trennen, so glühend liebt
ie im Tode noch:

. . . mit den Kräften
Erfrischender, duftathmender Balsame
Erhält er sie so frisch, als ob sie lebte;
Und in gewohnter Kleidung sitzt sie so
Gelehnt auf ihren Arm, in seinem Zimmer
In einem Stuhle, als ob sie bloss schliefe,
Und er sitzt weinend ihr zu Füssen, wie
Ein bussethuender Eremit gekleidet,
Und jammert als wär' aller Trost des Lebens
Dahin, und müsst' er um die theure Todte,
Sein Höchstes ihm, sich selbst zu Tode grämen.
Weder der Herzog, noch die Herzogin,
Noch Boten, die mit theilnahmsvollen Briefen
Vom gütigen König Frankreichs kommen, der
Mit ihm und Euch verwandt ist, bringen Trost ihm.
Sein ganzes Sinnen geht auf jene Welt
Wo sie sein wartet, und er tränkt sein Ohr
Mit herzbewegend feierlichem Tonspiel,
Entschlossen, so die Seele auszuhauchen.

Von diesem düstern Hintergrunde hebt sich nun der komische
l der Fabel ergötzlich genug ab.
Der Herzog des Landes ist ein munterer Herr, dessen gute

Laune sich in seinen Hofleuten abspiegelt, deren Witz aber auf die Dauer nicht ausreicht ihn zu unterhalten, weshalb sie auf neue Mittel und Wege zur Zerstreuung Seiner Hoheit sinnen. Sie sind leichtlebige Gesellen, die an weibliche Tugend nicht mehr glauben, als an ihre eigene, und die sich deshalb auch über das zurückgezogene Nachtleben der schönen Gräfin von Vaumont ihre eigenen Ansichten gebildet haben. Mit ihren frivolen Bemerkungen darüber dürfen sie aber dem Herzog nicht kommen, und so verfallen sie darauf, ihm einen Mann zuzuführen, der noch schlimmer von der Gräfin denkt als sie selbst, und dessen Persönlichkeit überdies ganz dazu angethan ist, dem Herzog langathmige Kurzweil zu gewähren. Dieser Mann ist der eigentliche Held des Stücks, Monsieur d'Olive, ein Stutzer, Windbeutel und närrischer Kauz voll eitler Launen und Einbildungen, der sich immer über die Hofleute lustig macht, weil sie, als servile Fürstendiener, nach der Pfeife eines Andern tanzen müssten, während er — Monsieur d'Olive — thun und lassen könne was er wolle, und sein Hochgefühl der Unabhängigkeit, dieses stolzeste Gut des Mannes, nicht um alle andern Güter der Welt vertauschen möchte.

Die Hofleute wissen recht wohl, dass seine Grundsätze nicht auf Fels gebaut sind, und beschliessen deshalb, ihn an den Hof zu ziehen, natürlich nur auf so lange, als er den Herzog amüsiren kann, ohne sie in Schatten zu stellen. Da diese, das eigentliche Lustspiel einleitende Scene, in welcher Monsieur d'Olive und die beiden Hofleute Mugeron und Roderich zuerst auftreten, zu dem Besten des ganzen Stücks gehört, so lasse ich wenigstens die zweite Hälfte derselben hier in der Uebersetzung folgen:

Mugeron.

Pfui über den Teufel der Verleumdung! O, wie beklagenswerth ist doch die Lage der Frauen, die jeder Missdeutung preisgegeben geboren werden! Wenn Eine höflich und freundlich ist, so gilt sie für lüstern; wenn sie gütig ist, so gilt sie für zu willig; wenn spröde, für eigensinnig; wenn sittsam, für steif; wenn rechtschaffen, für närrisch.

d'Olive tritt auf.

Roderich.

Was! Monsieur d'Olive! Der einzige Bewunderer von Witz und guten Worten!

d'Olive.

Guten Morgen, Witzbolde, guten Morgen, meine lieben Witz-

olde! Wie geht's, Hans, mein kleines Witzbündel, darf ich Dich ir Jack nennen?

Mugeron.

Das dürft Ihr. Sir klingt recht hübsch zu Jack.

d'Olive.

Ja, und ist auch eben so gemein.

Roderich.

Nur weiter! Ihr habt Bedeckung; wir haben Euren gestickten Biberpelz wohl bemerkt.

d'Olive.

Beim Himmel, Du bist einer der tollsten bittern Schelme in Europa; ich wundere mich nur, wie ich es angestellt habe, Dich die ganze Zeit über zu lieben.

Roderich.

Kommt, was mag so ein Stück Golddeckel wohl werth sein?

Mugeron.

Vielleicht mehr als der ganze Inhalt.

d'Olive.

Gut gesagt, aber bitter. O Ihr tollen Schelme, Euere Ahnen müssen Satyrn gewesen sein. Doch ich muss Euch lieben, ich muss Freude an Euch haben. Nun sagt mir, wie geht's? Dass Ihr lebt, seh' ich, aber wie? Ihr Schelme.

Roderich.

Nun, wie Ihr seht: wie arme jüngere Brüder.

d'Olive.

Von Euerm Witz.

Mugeron.

Nein; wir sind auch keine Poeten geworden.

d'Olive.

Das ist richtig. Aber um die Wahrheit zu sagen: es gab doch eine Zeit, wo die Musensöhne das Privilegium hatten bloss von ihrem Witz zu leben. Allein die Zeiten haben sich geändert, die Monopole werden eingezogen und der Witz ist zu allgemeinem Nutzen und Unterhalt dem freien Verkehr übergeben. Advokaten leben von Witz, und sie leben ansehnlich; Soldaten leben von Witz, und sie leben ehrenwerth; Kuppler leben von Witz, und sie leben ehrbar. Kurz, es giebt wenig Gewerbe, die nicht von Witz leben; bloss Kupplerinnen und Hebammen leben von Frauenarbeit, wie Narren und Geiger, indem sie durch Zunge und Fidelbogen Heiterkeit erzeugen; Pagen und Schmarotzer, indem sie Beine machen; Maler und Schauspieler, indem sie Mäuler und Gesichter machen.

Roderich.

Wahrhaftig, Du folgst einer Figur in Deinen Witzen, wie Landedelleute abgetragenen Moden folgen.

d'Olive.

Nun wohl, lassen wir diese Witzgefechte bei Seite, und sagt mir, wo wir uns treffen sollen.

Mugeron.

Was? Fühlt Ihr Euch noch nicht getroffen?

d'Olive.

Nicht so, ich meine in meinem Zimmer, wo wir uns frei gehen lassen können, das heisst: Sekt trinken und in Satiren reden und unsern Witz die wilde Gänsejagd machen lassen können über Hof und Land. Meine Wohnung soll ein Stelldichein werden für alle aufgeweckten Geister, ein Magazin guter Worte, eine Münze guter Witze, eine Vorrathskammer feiner Unterhaltung. Kritiker, Essayisten, Linguisten, Poeten und andere Professoren von jeder Fakultät des Witzes, sollen in meiner Wohnung zu gewissen Stunden des Tages sich treffen; sie soll eine zweite Sorbonne werden, wo all Zweifel und Differenzen der Gelehrsamkeit, Ehre, des Duells, der Kritik und Poesie die Geister gegen einander treiben. Und nun Ihr Witzbolde, folgt Ihr noch immer dem Hofe?

Roderich.

Dicht auf den Fersen, und ich kann Euch sagen, Ihr habt viel gegen Eure Sterne zu verantworten, dass Ihr es nicht auch thut.

d'Olive.

Warum? Warum?

Roderich.

Nun, weil der Hof gleichsam eine Bühne ist, wo Diejenigen nicht fehlen sollten, die eine Ausstattung von guten Gaben und Eigenschaften haben, um sie in's rechte Licht zu stellen und nach Verdienst gewürdigt zu werden.

d'Olive.

Pah! Lasst den Hof mir folgen! Wer der Sonne zu nahe fliegt, beschädigt gar oft seine Flügel. Wie ich bin, gehör' ich mir selbst an, geniesse meine Freiheit, meine Gelehrsamkeit, meinen Witz mit Behagen. Reichthum und Ehren überlass' ich Andern. Ich möchte meine Gelehrsamkeit nicht verlieren um Lord zu werden, noch meinen Witz um die Aeltermannswürde.

Mugeron.

Bewunderungswürdiger d'Olive!

d'Olive.

Und wie! Ihr steht verloren im Anschauen dieses Kometen, ı bewundert ihn, wie ich vermuthe.

Roderich.

Thut Ihr das nicht auch?

d'Olive.

Nein, ich bewundere nichts als Witz.

Roderich.

Ich wundere mich nur, wie sie die Zeit in der einsamen elle hinbringt; meint Ihr nicht auch, dass Tabak ihr aushelfen uss?

d'Olive.

Gewiss, gewiss! Andere benützen ihn als Arznei; sie als Nahrung. Ihre Schwester und sie nehmen wechselweise davon, erst die eine und dann die andere, und Vandome hilft ihnen Beilen aus.

Mugeron.

Bei der griechischen Helena, die Schwester der Gräfin, wäre eine rächtige Partie.

d'Olive.

Nicht für mich.

Roderich.

Nun, was ist denn gegen die Wahl einzuwenden?

d'Olive.

Sprecht mir nichts von Wahl. Wenn meine Neigungen des eges gingen, so würd' ich mein Weib wählen wie man am Valenustage thut, mit verbundenen Augen, oder ich würde darum looen, denn so wär' ich sicher, in der Wahl nicht betrogen zu weren. Denn, glaubt mir, es steckt zehnmal mehr Betrug im Weibe .s in Pferdefleisch; und ich bleibe dabei, dass ein hübsches, leichtssiges Kammerzöfchen die einzigste Mode ist; wenn sie voll oder nzüchtig wird, so gebt ihr nur 6 Pence um sich einen Handkorb u kaufen, und sendet sie den Weg alles Fleisches. Es geht nichts arüber.

Mugeron.

Das ist allerdings der billigste Weg.

d'Olive.

Welche Hölle ist es für einen Mann, immer eine Kutsche haln zu müssen mit allem Zubehör von Pferden, Menschen u. s. w., ıd dann das Haus angefüllt zu haben mit einer ganzen Landbe-

völkerung von Gästen, Stallknechten, Kupplerinnen, Aufwärterinnen u. s. w.? Ich voll Sorge meiner Frau zu gefallen, sie ohne Sorge mir zu missfallen, widerspänstig wenn sie rechtschaffen, unerträglich wenn sie weise ist, hochfahrend wie eine Kaiserin; Alles was sie thut, muss Gesetz sein, — Alles was sie sagt, ein Evangelium. O, welch eine Qual sie zu ertragen! Ich froh mich in Geduld zu fassen, um sie bei guter Laune zu erhalten und zum Lohne dafür vielleicht am Ende zu erfahren, dass mein Erbe meinem Stallknechte ähnlicher sehe als mir. Pfui! Der blosse Gedanke an Heirath könnte genügen die heisseste Leber in Frankreich abzukühlen.

Roderich.

Wohl, ich will irgend eine Wette eingehen, dass Ihr binnen Jahresfrist anderer Meinung seid.

Mugeron.

Es hilft Alles nichts; wir müssen Euch zum Ritter des Hahnreiordens schlagen lassen. Ihr habt schon im unverheiratheten Stande dem Gemeinwohl so erspriessliche Dienste geleistet, dass Ihr nothwendig die Ehren erhalten müsst, welche dem Ehestande gebühren.

Roderich.

Das kann er, ohne zu heirathen.

d'Olive.

Wie so? Wie meint Ihr das?

Roderich.

Wenn er beweisen kann, dass sein Vater frei von dem bewussten Orden war, und dass er seines Vaters Sohn ist, so kann er nach der löblichen Sitte der Stadt ein Hahnrei von seines Vaters Concept sein, ohne dafür zu dienen.

d'Olive.

Sehr gut!

Mugeron.

Nein, wie lässt sich so plaidiren, wenn man weiss, dass sein Vater als Junggesell gestorben ist?

d'Olive.

Bitter, in Wahrheit bitter, aber doch gut in seiner Art.

Roderich.

Es hilft nichts, Ihr müsst der Leuchte Eurer Vorfahren folgen.

Mugeron.

Seiner Vorfahren? Hatte er denn mehr Väter als einen?

d'Olive.

Recht so! Das nenn' ich Witz aus einem Rock in eine Jacke

mkehren. Die Saite klingt immer gut, die sich nicht zu sehr am
Griffe reibt. Ich liebe Euren Witz; ich finde Vergnügen an Euch.
Lebt wohl, meine witzigen Kumpane, Ihr kennt meine Wohnung;
vergesst nicht zuweilen vorzusprechen, und seid haushälterisch mit
Eurem Witze; vergesst das auch nicht!

Mugeron.

Wir fürchten Euch zu stören.

d'Olive.

Beim Himmel, Ihr thut mir Unrecht, zu glauben, dass ich durch
Witz gestört werden könne — und auch etwas mehr — sendet mir
nur ein Sonett; es soll mir allezeit eine ebenso gute Bürgschaft
sein wie ein Pfandschein von Euch. Ich habe etwa ein Dutzend
goldner Vögel im Käfig und werde Euch immer zu Diensten stehen.
Lebt wohl, Ihr Witzbolde, lebt wohl! (Geht ab.)

Roderich.

Lebwohl, Du treues Abbild eines Tropfes! Beim Himmel, er
soll an den Hof; er ist das vollkommene Muster eines unverschäm-
ten Emporkömmlings, die Mischung eines Poeten und Advokaten.
Er soll an den Hof, verlasst Euch darauf.

Mugeron.

Nein, um Gottes Willen, bringt uns keine Narren an den Hof.

Roderich.

Er soll an den Hof; darauf verlasst Euch. Der Herzog hatte
die Absicht, einen oder den andern Cavalier an den König von
Frankreich zu senden, um ihn zu bitten, die Leiche seiner Nichte
abholen zu lassen, welche der melancholische Graf von St. Anne,
ihr Gemahl, so lange unbegraben gelassen hat, als ob er wollte,
dass ein Grab ihn mit ihr vereinte.

Mugeron.

Ein sehr würdiger Gegenstand für eine Gesandtschaft, und d'Olive
ein ebenso würdiger Agent dafür. Es wird seinem Hirn so zusagen,
wie sein Stück Biberpelz seinem Narrenkopfe.

Roderich.

Es wird schwer gehen, aber er soll beschäftigt werden. O, er
ist ein höchst vollendeter Esel, Geck und Schurke dazu; der wahre
Inhalt seiner Seele ist reine Schurkerei; der Inhalt seines Gehirns
Narrheit; er ist ein Mensch, der nichts glaubt, was über die Sterne
hinausgeht. Ein Heide im Glauben, ein Epikuräer über allen Glau-
ben, erstaunlich in Wollust, verschwenderisch in unnützen Ausgaben,
aber im Nothwendigen dagegen ein Knauser. Sein Witz besteht
darin zu bewundern und nachzuahmen; seine Gabe, zu tadeln und

zu verleumden. Er soll an den Hof, ja, er muss an den Hof. I
will solche Beschäftigung für ihn ausfindig machen, dass er ni
weniger Befriedigung geniessen soll den ganzen Hof zu ergötz
als der Herzog an seiner Gesellschaft. Ein Schelm, wenn er rei
ist, taugt zu einem Officier, wie ein Narr, wenn er ein Schelm i
sich zu einem Kundschafter eignet. (Alle ab.)

Damit schliesst der erste Akt. Im zweiten Akte thun wir ein
Blick in das geheimnissvolle Gemach, wo die schöne Gräfin Va
mont mit ihrer jüngern Schwester Euryone abgeschieden von d
Welt lebt. Vandome hat sich gewaltsam Eingang zu verschaff
gewusst; die Gräfin flieht vor ihm, ihre Schwester aber hat ei
lange Unterhaltung mit ihm, woraus wir erfahren, dass ei
glühende Leidenschaft in ihr für den Grafen St. Anne erwacht i
Erst hat das Unglück des Grafen, so früh verwittwet zu werde
ihr Mitleid geweckt; dann hat seine treue Anhänglichkeit an d
Verstorbene ihr Herz gerührt und sie schwärmt nun für sein edl
„Gemüth," in der stillen Hoffnung, auch mit der Zeit ein Plät
chen in seiner Gunst zu erobern, da sie sich etwas Schöneres, a
von einem so seltenen Manne auch nur ein wenig geliebt zu we
den, gar nicht denken kann. Vandome verspricht ihr seine treue M
wirkung und Vermittlung.

Die nun folgende Scene spielt am Hofe des Herzogs Philip
der auf den Plan seiner Hofleute, Monsieur d'Olive einen Gesan
schaftsposten zu geben, um sein Spiel mit ihm zu treiben, freud
eingeht. Der Prinzipienreiter stolzer Unabhängigkeit folgt de
auch gleich der ersten Aufforderung des Herzogs, in seine Dien
zu treten, und antwortet auf die Frage, warum er nicht früher sch
seine grossen Gaben zum Besten des Staates verwendet habe? w
früher die Fürsten Männer von Verdienst nicht so zu würdigen g
wusst hätten, wie Seine Hoheit jetzt. Der Herzog hat eine lan
Unterhaltung mit dem aufgeblasenen Gecken, den er, unterstützt dur
seine Hofleute, nach allen Richtungen auf's Eis führt. Monsie
d'Olive wird richtig zum Gesandten ernannt, und der Kamm schwi
ihm unter dieser neuen Würde dergestalt, dass er sich selbst v
Herzog nichts mehr sagen lassen will und — als dessen Vertreter
sogar das Recht in Anspruch nimmt, die Herzogin beim Abschie
zu küssen, wogegen diese sehr energisch protestirt, während i
Gemahl meint, sie könne zu Gunsten eines so grossen Staatsmann
wohl einmal eine Ausnahme machen. Monsieur d'Olive ist erstau

o gesunde Ansichten beim Herzog zu finden, worauf dieser entgegnet:

Eu'r Beifall steigert meiner Worte Werth . . .
Doch, um auf Eure Botschaft an den König
Von Frankreich nun zu kommen, sagt ihm dies . . .

d'Olive.

Nein, Eure Hoheit werden mir verzeihen:
Ich rede nicht was man mir in den Mund legt:
Sagt mir in grossen Zügen Euren Auftrag,
So werd' ich schon den Ausdruck dafür finden
So gut ich kann. Ihr sollt zufrieden sein!

Herzog.

Nun wohl, mein Auftrag ist in grossen Zügen:
Den König zu bewegen, dass, aus Mitleid
Mit dem vorhin erwähnten Trauerfall,
Er seiner Nichte Leichnam sich erbitte,
Um ihn nach ihrem Range zu bestatten.
Dies zu erweitern und klug zu umkleiden
Mit Redeschmuck der Kunst und der Natur,
Bleibt Eurem Geist und Scharfsinn überlassen,
Wovon Ihr, wie ich seh', so viel besitzt.

Wie der Herzog ihn entlassen hat, beglückwünschen ihn die Hofleute zu seinem würdevollen Auftreten. Er antwortet:

Ich sagt' es Euch vorher; bald zwing' ich auch
Die Welt, als Edelmann von mir Notiz
Zu nehmen, und beginne mit dem Schwur:
Auf Ehre niemals Schulden zu bezahlen.

. . . . . . . . . . . . . . . . .

Wüsst' ich nur, wo ich meine Ehre selbst
Verpfänden könnt' um ein paar tausend Kronen,
Es würde gleich geschehn, und wahrlich sicher
Wär' ich, sie niemals wieder einzulösen.
Man wird erwarten, ich sei religiös;
Auch muss ich zu Partei- und Modezwecken
So scheinen, wie es grossen Männern ziemt.
Ich werd' es mir bis morgen überlegen.

Damit schliesst der zweite Akt. Im dritten versucht Vandome it Erfolg, ein Liebesverhältniss zwischen Euryone und dem Gra-

fen St. Anne einzufädeln. Monsieur d'Olive wird inzwischen immer unverschämter und übermüthiger, wobei ihm der Herzog grossmüthig durch die Finger sieht. Statt zum Könige von Frankreich abzureisen, verbringt er eine Woche nach der andern damit, sich einen Hofstaat und ein Gefolge zu bilden, wozu ihm der Auswurf aller höheren und niederen Stände willkommen ist, vorausgesetzt, dass er den Leuten, welche nach der Ehre geizen, sich unter die Fittige seiner Gesandtschaft zu stellen, Geld abnehmen kann. Diese Scenen sind reich an treffenden Anspielungen auf die Sitten der damaligen Zeit. Um eine Probe von der Prosa Chapman's zu geben, führ' ich einige Stellen aus dem Monologe an, womit Monsieur d'Olive den dritten Akt schliesst:

*Heauen I beseech thee, what an abhominable sort of Followers haue I put vpon me: These Courtiers feed on'am with my countenaunce: I can not looke into the Cittie, but one or other makes tender of his good partes to me, either his Language, his Trauaile, his Intelligence, or something: Gentlemen send me their younger Sonnes furnisht in compleat, to learne fashions for-sooth; as if the riding of fiue hundred miles, and spending 1000. Crownes would make' am wiser then God meant to make' am. Others with-child with the trauailing humor, as if an Asse for going to Paris, could come home a Courser of Naples: Others are possest with the humor of Gallantrie, fancie it to be the only happinesse in this world, to be enabled by such a coolor to carrie a Feather in his Crest, weare Goldeand guilt Spurs, and so sets his fortunes out: Turnes two or three Tenements into Trunckes, and creepes home againe with lesse then a Snayle, not a House to hide his head in: Three hundred of these Gold-finches I haue entertained for my Followers; I can go in no corner, but meete with some of my Wifflers in their accoutrements; you may heare'am halfe a mile ere they come at you, and smell' am halfe an hower after they are past you. etc. etc.*

Der vierte Akt beginnt mit einem Monologe Vandome's, aus welchem wir erfahren, dass das Leichenbegängniss der Gräfin von St. Anne endlich stattgefunden hat, und zwar mit einem Pompe, der selbst die Eifersucht des Herzogs erweckt.

In einem andern Monologe gesteht uns dann der Graf von St. Anne, dass er Euryone leidenschaftlich liebe, ohne jedoch seiner todten Gemahlin deshalb untreu geworden zu sein, denn diese sei in Euryone wieder erstanden. Kurz: die Liebe macht ihn zu einem sentimentalen Sophisten.

Vaumont ist entzückt über das glückliche Gelingen des An-

schlags Vandome's und bittet diesen, auf Mittel und Wege zu sinnen, um auch seine (Vaumont's) Gemahlin bald wieder an's Tageslicht zu ziehen und menschlichem Verkehr zugänglich zu machen. Vandome verspricht sein Möglichstes zu thun, und baut sicher auf den Erfolg.

Inzwischen ist, durch das ohne Dazwischenkunft des Königs von Frankreich erfolgte Begräbniss der Gräfin von St. Anne, die Gesandtschaftsreise des Monsieur d'Olive überflüssig geworden. Mugeron kündigt ihm das an mit den Worten:

Nun, wahrhaftig, Ihr habt uns schöne Dienste geleistet; Ihr habt das ganze Land mit Federn und Goldborten auf die Beine gebracht, und nun giebt's, in Folge der langen Verzögerung Eurer Abreise, für Niemand mehr etwas zu thun.

d'Olive.

Auch gut.

Mugeron.

Ich habe Dich immer für den richtigen Spassvogel gehalten, aber ich hätte doch mein Leben gewettet, dass Dich Niemand dazu gebracht haben würde, solchen Gründling zu verschlucken, Dich zu einer Weihnachtspuppe und zum Gelächter für den ganzen Hof zu machen. Ich schäme mich über mich selbst, dass ich einen solchen Klotz ausgesucht habe um meinen Witz daran zu wetzen.

d'Olive.

Du hast in der That einen guten Witz. Ich weiss, Ihr habt mich zum Besten gehabt; aber da Ihr nun einmal so weit gegangen seid, so möge nun kommen was da wolle, möge der Staat schwimmen oder versinken; ich will ihm keine Stütze mehr sein, und dem Herzog auch nicht. Nicht um die Welt werd' ich einen Schritt weiter in dieser Angelegenheit thun.

Er geht verstimmt ab. Mugeron und Roderich beschliessen, ihm einen neuen Possen zu spielen. Er hat ihnen von einer grossen Dame vorrenommirt, die so verliebt in ihn sei: „dass ihr Herz auf den Zehen in ihrem Auge gestanden, um ihn anzublicken.“

Im Namen dieser Dame soll ein Brief an ihn geschrieben werden, worin er zu einem Stelldichein in Verkleidung aufgefordert wird.

Damit schliesst der vierte Akt. Im fünften führt Vandome seinen Plan, die Gräfin Vaumont und Euryone aus ihrer nächtigen Zweisiedelei an's Licht der Sonne zu ziehen, glücklich durch. Er dringt mit Feuerlärm in die geheimnissvollen Frauengemächer, schreckt Alles auf (während Vaumont vermummt sich hinter ihm verbirgt) und erzählt den Damen: Vaumont, seines einsamen Lebens

überdrüssig, habe sich glühend in eine andere Dame verliebt, und sei im Begriff, mit dieser durchzugehen. Auch von den angeblich umlaufenden Gerüchten über das geheime Verhältniss zwischen Euryone und dem Grafen von St. Anne macht er eine schreckliche Schilderung. Vornehmlich aber zieht er gegen den Grafen Vaumont zu Felde, der nach dieser Schilderung plötzlich ein gottvergessener Mann geworden ist. Kurz, er weiss die beiden Damen so aufzurütteln, dass Euryone wenigstens unwiderruflich entschlossen ist, den Verläumdungen offen entgegenzutreten. Es handelt sich darum, Vandome unverzüglich an den Hof zu folgen, wo sich die beste Gelegenheit dazu bietet. Die Gräfin zögert lange, ihrem Gelübde untreu zu werden. Endlich entschliesst sie sich dazu, Euryone zu folgen, aber nur (und das ist ein sehr feiner Zug von Chapman) um die Ehre ihres Gemahls zu retten, auf welche Vandome seinen ganzen Plan zugespitzt hat. Sie bewährt sich, trotz aller Wunderlichkeiten, als ein treues, rechtschaffenes Weib.

Nun kommt die Auflösungsscene: Die beiden Damen, geführt von Vandome, treffen mit dem Herzog und den Hofleuten zusammen. Vandome enthüllt ihnen heimlich seinen gutgemeinten Betrug und sie haben weder Zeit noch Veranlassung, ihm darüber böse zu sein. Er sagt dem Herzog, Nichts hätte die beiden Damen bewegen können, ihre selbstgewählte Einsamkeit zu verlassen, als die zu ihnen gedrungene Nachricht von der schweren Erkrankung der Herzogin. Nur die Sorge um das Wohl der geliebten Landesmutter habe sie wieder an den Hof gezogen. Natürlich wagen sie nicht zu widersprechen, zumal der Herzog ganz gerührt ist von ihrer zarten Aufmerksamkeit.

So nimmt denn Alles einen erfreulichen Ausgang. Euryone und der Graf von St. Anne kommen glücklich zusammen; die Gräfin Vaumont findet ihren Gemahl so treu und zärtlich wieder wie er immer gewesen: nur der arme Monsieur d'Olive sieht sich arg betrogen. Er schleicht in der Nähe der glücklichen Gruppe in Vermummung unglücklich umher, seine in ihn verliebte „grosse Dame“ erwartend, die gar nicht kommen will. Endlich wird er über seinen Irrthum aufgeklärt; die Andern machen sich über ihn noch einmal lustig, der Herzog sagt ihm einige tröstliche Worte und damit schliesst das Stück.

Schon diese Skizze wird genügen, den Beifall zu erklären, den Chapman's Lustspiel seiner Zeit gefunden. Man kann sich aber der Beobachtung nicht erwehren, dass aus dem dankbaren Stoffe viel mehr zu machen gewesen wäre als Chapman daraus gemacht hat. Das

Stück ist mangelhaft in der Anlage und sehr ungleich in der Ausführung. In den ernsten Scenen ist zu viel Schwulst, und in den comischen zu wenig Witz. Wirklich gute Einfälle kommen nur sporadisch vor. Trotzdem ist es das beste von Chapman's Stücken, und mehr als in den übrigen hat er sich darin an Shakespeare angelehnt. Allein er bringt es nur zu glücklichen Einzelheiten: es fehlt ihm die anhaltende Fülle schöpferischer Kraft, durch welche Shakespeare alle Theile seiner Dramen gleichmässig zu beleben weiss. Monsieur d'Olive ist die einzige Figur von eigenthümlichem Gepräge, die wirklich lebendig vor uns wandelt und uns dauernd in der Erinnerung bleibt. Nur das Lebendige kann wieder Leben zeugen, und so hat denn auch Monsieur d'Olive in den lustigen Charakteren der Comödien Wycherly's und Congreve's eine sehr respektable Nachkommenschaft gefunden.

Uebrigens ist auch Chapman's *Tragedy of Biron* nicht ohne fortwirkenden Einfluss geblieben. Ich erinnere hier nur an ein Stück, welches ganz nach demselben Leisten gearbeitet ist und auch einen ähnlichen Stoff behandelt: Glapthorne's „*Tragedy of Albertus Wallenstein*,“ ein Stück, welches ich besonders deshalb hervorhebe, weil es interessante Vergleichungspunkte mit der hoch darüber stehenden Schiller'schen Tragödie bietet.

Glapthorne's „*Tragedy of Albertus Wallenstein*“ wurde schon ein paar Jahre nach der Ermordung des Friedländers, unter grossem Andrang des Publikums in London aufgeführt und scheint sich lange auf der Bühne erhalten zu haben. Die älteste Quartausgabe, welche mir davon zu Augen gekommen ist, datirt aus dem Jahre 1639. Die zweite trägt die Jahreszahl 1640, scheint aber keine eigentlich neue Ausgabe zu sein, sondern nur das Titelblatt verändert zu haben. Dass übrigens Glapthorne's Tragödie auch ein grosses Lesepublikum gefunden, geht aus dem Umstande hervor, dass sie nicht bloss in dramatischen Sammelwerken aufgenommen, sondern auch noch einzeln vor wenigen Jahrzehnten neu abgedruckt wurde. Sie hat also eigentlich mehr Glück gemacht als Chapman's Tragödie von Biron, und dasselbe lässt sich vielleicht von den meisten Dramen Glapthorne's, verglichen mit denen Chapman's, behaupten, ohne dass man jedoch deswegen Jenen über Diesen stellen dürfte: vielmehr bin ich der Ansicht, dass — Alles in Allem genommen — Chapman so hoch über Glapthorne steht, wie Heinrich von Kleist über Raupach. Der Bühnenerfolg eines Dramas giebt wohl immer den Maassstab für die Bühnenkenntniss des Autors, aber nicht immer für seine poetische Begabung . . .

Ich habe mich hier darauf beschränkt, Chapman's Verhältniss zu Shakespeare durch eine Analyse seiner anerkannt besten Dramen zu veranschaulichen. In Betreff der übrigen verweise ich auf die Notiz, welche Ulrici in seinem vortrefflichen Werke über Shakespeare [1]) dem wackern Chapman gewidmet hat. Collier thut seiner in den *Annals of the Stage* nur flüchtig Erwähnung. Er sagt: [2]) „Ich habe mich ungern und nur deshalb enthalten, über Chapman's dramatische Werke und seinen poetischen Charakter ausführlicher zu berichten, weil er — obwohl viel älter — erst anfing für die Bühne zu schreiben, als Shakespeare's Ruf schon begründet war. Chapman scheint sich erst in spätern Jahren der dramatischen Poesie zugewendet zu haben, denn die früheste Notiz über ein Stück von ihm datirt aus dem Jahre 1598, und im Jahre 1605 sagt er Sir Thomas Walsingham in einem Sonette, er sei *„mark'd by age for aims of greater weight."* Uebrigens war er ein Dichter von hohem, kräftigem Geist und reicher Phantasie, obwohl ihm die Grazie fehlte. Seine beiden Dramen: *The Conspiracy and the Tragedy of the Duke of Byron* sind edle Gedichte, voll von schönen Gedanken und reich an Mannigfaltigkeit und Kraft des Ausdrucks. Für die Bühne aber dürften sie sich weniger eignen, da es ihnen an Handlung und Abwechslung fehlt."

Hazlitt sagt: [3]) „Wie Marston ist Chapman ein philosophischer Beobachter, ein didaktischer Dialektiker: allein er hat mehr Ernst und Wucht in seinem tragischen Stile und mehr Leichtigkeit in seiner komischen Ader. Sein *Bussy d'Ambois,* obgleich es ihm weder an Interesse noch Phantasie mangelt, ist doch eher eine Sammlung von Apophthegmen oder zugespitzten Sprüchen in dialogischer Form, als eine Dichtung oder Tragödie. In seinen Versen haben die Orakel nicht aufgehört. Jeder zweite Vers ist ein moralisches Axiom, ein Libell auf die Menschheit, wenn man die Wahrheit so nennen darf. Er ist zu stattlich für den Witz und zu formell für die Poesie." Folgt eine Analyse des *Bussy d'Ambois,* wonach Hazlitt weiter von Chapman bemerkt: „Wo er die Gravität des Philosophen und Poeten abstreift, entdeckt man in ihm eine unerwartete komische Ader, welche sich gleichmässig durch Naturwahrheit und

[1]) Shakespeare's dramatische Kunst etc. 2. Aufl. Leipzig bei T. O. Weigel 1847. p. 252—54.

[2]) *History of English Dramatic Poetry. III.* 257.

[3]) *Lectures on the Dramatic Literature of the age of Elizabeth.* 3. e pag. 99 ff.

prudelnde Laune auszeichnet. Freilich hält diese gute Eigenschaft ı den Stücken, wo sie vorkommt, nicht lange Stich, sondern zeigt ich nur sporadisch, wie z. B. in der Einleitungsscene zu Monsieur 'Olive, dem wahrhaften Prototyp jener leichtfertigen, schalkhaften, ıstigen und unendlich ergötzlichen Klasse von Charakteren, jener ritzigen Stadtvergnügglinge, welche uns später Wycherly und Congreve so meisterhaft gezeichnet haben, wie die Sparkish, Witwoud, 'etulant u. s. w." ....

---

Nach den dürftigen biographischen Notizen zu schliessen, welche ir über Chapman besitzen, scheint er sich verdienterweise in hohem rade der Achtung seiner Zeitgenossen erfreut zu haben. Antony Vood sagt von ihm: „Er war ein Mann von höchst ehrwürdigem ussehen, religiös und mässig, was man sonst selten bei Poeen findet," fügt er, auf Andere zielend, hinzu.

Sein Geburtsort soll Hitching-hill in der Grafschaft Hertford ein, allein man weiss dafür keinen andern Beweis anzuführen als ass Brown in seinen *Britannia's Pastorals* ihn nennt:

*„The learned shepherd of faire Hitching-hill."*

Nach Warton's Bericht besuchte Chapman von 1574—76 die Iniversität Oxford, wo er sich besonders durch seine Studien in en klassischen Sprachen ausgezeichnet haben soll. Darauf ging er ach London und lebte dort in nahem Verkehr mit den besten Dichtern und Schriftstellern seiner Zeit. Er fand auch vornehme 'reunde und Gönner, wie Sir T. Walsingham, Carr, den Earl von Somerset und Heinrich, Prinz von Wales, der ihm jedoch bald durch en Tod entrissen wurde....

Chapman's vortheilhaftes Aeussere, seine Gelehrsamkeit, sein ıusterhafter Lebenswandel und seine grosse Begabung für das Epos 'aren vollwiegende Gründe, ihn als Menschen beliebt und als Dicher berühmt zu machen. Dass seine dramatische Begabung von en mitstrebenden Zeitgenossen überschätzt wurde, darf diesen nicht um Vorwurf gereichen, denn nichts ist schwerer, als über eine bende Grösse ein reines, abschliessendes Urtheil zu gewinnen. ie Einen werden unterschätzt, die Andern überschätzt von ihren eitgenossen. Gerecht ist nur die Nachwelt, denn erst sie vermag enie- und Talent nach ihren Wirkungen zu bemessen und zu unrscheiden. Charles Lamb, einer der feinsten Kenner altenglischer

Poesie, macht die Bemerkung, [1]) dass die alte, nun glücklich überwundene Auffassung Shakespeare's, als sei er ein zucht- und zügelloses Genie gewesen, „dessen grosse Fehler durch grosse Schönheiten aufgewogen würden," sich richtiger auf Chapman anwenden liesse. Als Dramatiker ist Chapman in allen Stücken weit hinter Shakespeare zurückgeblieben; aber man kann weit hinter Shakespeare zurückbleiben und doch ein bedeutender Dichter sein.

[1]) In seinen *Specimens of Engl. Dram. Poets* Vol. I. pag. 91.

# Bodmer's Sasper.

Von

**K. Elze.**

---

In seiner vortrefflichen Abhandlung über das allmähliche Bekanntwerden Shakespeare's in Deutschland führt Professor Koberstein unter den Beweisen für die Unkenntniss, welche in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts über den grossen englischen Dramatiker bei uns herrschte, bekanntlich auch den Umstand auf, dass Bodmer, der doch der englischen Poesie ein so eifriges Studium widmete, ihn unter dem Namen Saspar oder Sasper aufführt und „seinen wahren Namen noch nicht wusste." Dieser Auffassung des verehrten Verfassers sind Stahr in der Nationalzeitung vom 23. April 1864 und Freiherr von Friesen in seinen jüngst erschienenen Briefen über den Hamlet (S. 164) ohne Weiteres beigetreten. Bodmer's Saspar gilt gewissermaassen als das Non plus ultra jener barbarischen Finsterniss, welcher Shakespeare damals angeblich anheimgefallen war. „Bodmer, so fährt Professor Koberstein fort, hatte sicherlich bis dahin nichts von Shakespeare gelesen und kannte ihn nur aus Anführungen Addison's im Englischen Zuschauer, wo Shakespeare's Name nicht vollständig, sondern in irgend einer üblichen Verkürzung gedruckt sein mochte." Diese Erklärungsweise ist insofern nicht stichhaltig, als eine derartige Abkürzung eines Eigennamens der typographischen Sitte der Engländer widersprechen würde. Die Originalausgabe des Spectators steht mir leider nicht

zu Gebote, allein in der mir vorliegenden Ausgabe vom Jahre 1757 ist der Name Shakespeare gleich allen andern Eigennamen regelmässig ausgeschrieben (z. B. I, 93 No. 17 und II, 328 No. 141). Wäre aber auch wirklich eine Abkürzung gebraucht worden, so hätte sie kaum anders lauten können als Shakesp., Shaksp. oder Sh., und es ist nicht abzusehen, wie Bodmer daraus die Form Saspar gebildet haben sollte. Meiner Ansicht nach ist Saspar oder Sasper vielmehr eine mit Bewusstsein vorgenommene Germanisirung, so dass sich derselben keinerlei Beweiskraft weder für noch gegen die von Bodmer besessene Kenntniss Shakespeare's zuschreiben lässt. Mir scheint sogar in den beiden Formen Saspar und Sasper eine Art Fortschritt erkennbar zu sein. Die erstere steht in der Kritischen Abhandlung vom Wunderbaren von 1740, die zweite in den im folgenden Jahre erschienenen Kritischen Betrachtungen über die poetischen Gemälde. Offenbar war dem Verfasser die erste Form noch nicht deutsch genug und er ging daher 1741 noch einen Schritt weiter als im Jahre zuvor. Eine solche Umdeutschung liegt ganz im Charakter Bodmer's wie seiner Zeit, und seine Uebersetzungen Altenglischer Balladen (1780) enthalten eine nicht unbeträchtliche Anzahl einschlagender Beispiele. So ist aus *Bucklefield Berry (Bucklesford Bury)* Buckelfeld und aus *Elridge Hill* Elrichs Hügel gemacht (I, 13 und 137); „*for Plumpton-Parke I will give thee*“ ist übersetzt: „den Park von Plumsack geb' ich Dir“ (I, 180); statt Bothwell ist Bodwell, statt *Bethnalgreen* Bednalgrün geschrieben (II, 53 und 61); *Stratford-le-Bow* heisst Strafortsburg (II, 56); *Clym o' the Clough* und *William of Cloudesly* werden Klimm von Klug und Wilhelm Klodesley (gereimt auf „*sey*“) genannt (II, 78 ff.); aus *Guy* (Guido) ist Wido gemacht (II, 135 ff.); Carlisle, Cambridge, Oxford und Canterbury endlich hat der deutsche eifrige Uebersetzer in Karleil, Kambrük, Ochsenforten und Kantelburg umgetauft (II, 105, III, 113). In den Neuen Kritischen Briefen 391 ff. wird der Dichter der Nachtgedanken „*Joung*“ geschrieben; ganz folgerichtig hätte es freilich „Jung“ heissen müssen.[1]) Ebenso werden die englischen Eigennamen in Gottsched's „Neuestem aus der anmuthigen Gelehrsamkeit“ behandelt. Gottsched schreibt Neuton und neutonisch (Jahrgang 1752, 78 ff.); Fletscher (S. 281, 838); Edenburg (267, 438); Addisson (921 und öfter; auch in Breitingers Kritischer Dichtkunst wird er so ge-

[1]) Nach demselben Grundsatze schreibt Breitinger (Kritische Dichtkunst Vorrede Bl. 4 und I, 21) La Brüjere. — Das „ou“ hat Bodmer auch in dem Worte „Discourse“ beibehalten.

rieben). Auch der Name Shakespeare muss sich hier eine Mo-
lung gefallen lassen. Auf S. 281 steht allerdings die rein eng-
che Form Shakespear, auf S. 76 und 682 dagegen Schackespear
d S. 224 sogar Schakespar. Es zeigt sich hierin gewissermaassen
s letzte schwache Aufflackern der nationalen Anähnlichungskraft,
elche unsere Sprache seitdem gänzlich eingebüsst zu haben scheint.
eihen sich nun diesen Beispielen nicht Saspar und Sasper ohne
le Schwierigkeit an, wenn ich auch zugeben will, dass Bodmer
i dieser Verdeutschung das Ziel einigermaassen überschossen hat?
ie Sache ist um so einleuchtender, wenn wir erwägen, dass um
740 Eigennamen noch nicht die starre Unantastbarkeit besassen
ie heutzutage. Dazu liefert Bodmer selbst einen Beleg, indem
ein Name auf dem Titel von Breitingers Kritischer Dichtkunst beide
ale Bodemer, im Buche selbst aber Bodmer gedruckt ist. Dass
brigens die Form Saspar wenigstens in der Verwandlung des Sh.
ı S dem Genius der deutschen Sprache entspricht, wird durch eine
anz ähnliche Umformung aus der Gegenwart bestätigt, welche sich
ı einem Werke findet, wo man sie am wenigsten suchen sollte. In
lochstetter's Neuseeland (Stuttg. 1863) heisst es S. 441: „Nur den
opf und die Füsse (des Dronte) rettete man noch, und diese Theile
erden jetzt als die einzigen Ueberbleibsel des merkwürdigen Thie-
es, als grosse Raritäten im Asmol'schen Museum zu Oxford ge-
eigt.“ Gewiss wird niemand das für einen Schreib- oder Druck-
ehler halten wollen. Was würde aber der weltbewanderte Verfasser
agen, wenn man aus dieser Stelle den Schluss ziehen wollte, das
Ashmolean Museum“ sei ihm unbekannt gewesen?

In der That scheint mir Bodmer's Kunde von Shakespeare un-
erschätzt zu werden. Gerade die Stelle in der Vorrede zu seiner
Kritischen Abhandlung vom Wunderbaren, welche als der Haupt-
eleg seiner Unkenntniss angezogen wird, weist im Gegentheile auf
in nicht verächtliches Verständniss hin. Die Deutschen, sagt Bod-
ıer, würden von den vielen, ihnen fremden und unbekannten Schön-
eiten in Milton's Werke verwirrt und gleichsam überfallen. Den
Engländern selbst sei es nicht viel besser ergangen, bis ihnen ge-
chickte Kunstrichter die Augen geöffnet hätten, und doch hätten
ie an ihrem „Sasper“ und andern (Dichtern) eine Gelegenheit ge-
ıabt, ihren Geschmack zu bilden, wie sie den Deutschen versagt
gewesen sei. Zeigt das von so gänzlicher Unkenntniss Shakespeare's,
oder spricht sich darin nicht vielmehr eine sehr richtige Würdigung
aus? Auch die beiden andern von Professor Koberstein beigebrach-
ten Stellen aus den kritischen Betrachtungen über die poetischen Ge-

mälde machen durchaus den Eindruck als habe Bodmer den Shakespeare keineswegs bloss „aus Anführungen Addison's im Englischen Zuschauer" gekannt. Dass er ihn als den „angelländischen Sasper" bezeichnet, was namentlich Stahr als ein Zeichen völliger Fremdheit betont, kann nicht auffallen, denn das ist der Stil der Zeit. In Breitinger's Dichtkunst heisst es nicht nur: „der angelländische Poet Pope" (II, 9), „der geschickte angelländische Uebersetzer Homer's Pope" (II, 35), „der aufgeweckte Engelländer Swift" (I, 300), sondern auch „der vortreffliche schweizerische Poet Herr D. Alb. Haller" (I, 21) — und dieser war doch gewiss keine unbekannte Grösse. Die „kritischen Betrachtungen" sind in demselben Jahre geschrieben, in welchem Borck's Uebersetzung des Julius Cäsar unter dem unverstümmelten Namen des Dichters herauskam. Ist es glaublich, dass Bodmer, vielleicht derjenige Deutsche seiner Zeit, welcher am tiefsten in die englische Literatur eingedrungen war, diesen Namen nicht gekannt haben sollte? Sollte er bei seinem Studium Milton's nicht auch auf dessen beredte Grabschrift Shakespeare's gestossen sein? Weitere Spuren seiner Bekanntschaft mit dem Sohne Stratfords finden sich allerdings weder in den Discoursen der Maler, noch in den Kritischen Briefen vor, wo sie sich bei den Erörterungen über die Tragödie in den ersten Briefen leicht erwarten liessen. Auch Breitinger's Dichtkunst schweigt über Shakespeare, woraus jedoch meiner Ansicht nach keineswegs hervorgeht, dass Breitinger ihn nicht kannte, sondern nur, dass er ihn nicht für einen Stilisten ansah, den man als mustergültig anführen könnte. Dasselbe könnte möglicher Weise auch von der zweiten Auflage der Gottsched'schen Dichtkunst gelten, in welcher Koberstein eine Erwähnung Shakespeare's vermisst. Bis auf Lessing kam natürlich für unsere Aesthetiker ausser dem antiken nur das französische und nebenbei das italienische Theater in Betracht. Bezüglich Gottsched's hat es Koberstein jedoch zur höchsten Wahrscheinlichkeit erhoben, dass er ausser dem Borck'schen Cäsar nichts von Shakespeare kannte. Bei dem verschiedenen Verhalten Gottsched's und der Schweizer zu Shakespeare scheint es mir jedoch gewagt, von dem erstern ohne Weiteres auf die letztern zu schliessen. Trotz dieser Gründe bin ich aber darauf gefasst, vorerst nur theilweise Glauben an Bodmer als einen Kenner Shakespeare's zu erwecken; meine Absicht ist erreicht, wenn ich nachgewiesen habe, dass der „Sasper" nichts gegen seine Kenntniss beweist.

---

# Mrs. Siddons.

**Nach Aufzeichnungen ihrer Tochter, Mrs. Combe. Nebst einigen Bemerkungen über den Charakter der Lady Macbeth.**

Von

**Friedrich Bodenstedt.**

---

Seit Shakespeare's Frauencharaktere auch von Frauen dargestellt werden — was bekanntlich zu des Dichters Lebzeiten nicht der Fall war — hat keine andere Künstlerin darin einen so hohen, reinen und unbestrittenen Ruhm gewonnen, wie Mrs. Siddons, eine Frau von so seltener Begabung und imposanter Schönheit, dass man sie geradezu ein Wunder ihrer Zeit nannte.

Der Erinnerung an eine Künstlerin, deren Genius ein Spross und Herold des Shakespeare'schen Genius war, mögen füglich noch einige Blätter dieses Jahrbuchs gewidmet werden. Als ihre hochgebildete Tochter, Mrs. Combe, mich vor drei Jahren in München durch ihren Besuch erfreute, bildete natürlich Mrs. Siddons einen Hauptgegenstand unserer Unterhaltungen und es wurde mir dadurch erwünschte Gelegenheit, meine frühere Kunde von der berühmten Künstlerin zu berichtigen und zu ergänzen. Beim Abschiede hinterliess mir Mrs. Combe, zu beliebiger Benutzung, die nachstehende biographische Skizze, welche sie im Frühling des Jahres 1860 auf den Wunsch des ihr befreundeten Herausgebers der *Revue Britannique* niedergeschrieben hatte, der sie im Maihefte seiner *Revue*

veröffentlichte. Mrs. Combe hat später Einiges daran verändert und zusammengezogen, und auch ich habe mir ein paar unwesentliche, durch Punkte angedeutete Auslassungen erlaubt.

„Meine Mutter, Sarah Kemble, berühmt geworden unter dem Namen Mrs. Siddons, wurde im Jahre 1755 zu Brecknock in Wales geboren. Sie war das älteste Kind einer zahlreichen Familie, die man mit gutem Fug eine Künstlerfamilie nennen darf, da sich verschiedene Mitglieder mit ungewöhnlichem Erfolg der Bühne widmeten. [1])

Die Natur hatte Sarah in wahrhaft verschwenderischer Weise mit ihren Gaben ausgestattet. Zu einer wunderbaren Schönheit, belebt durch die weichsten, anmuthigsten Bewegungen, kam bei ihr ein Geberdenspiel, welches alle Regungen der Seele hinreissend ausdrückte, und eine melodische Stimme von weitestem Umfange, voll Biegsamkeit, Zartheit und Kraft, so dass sie sich nie zu übernehmen brauchte und selbst beim leisesten Flüstern den entferntesten Zuhörern deutlich vernehmbar blieb. Dabei war ihre reine Aussprache des Englischen anerkannt mustergültig. Den ganzen Zauber ihrer Erscheinung und Rede mit Worten zu malen, ist mir unmöglich . . .

Die weibliche Anmuth, welche Sarah Kemble auszeichnete, war gleichsam eine Ausstrahlung ihrer tiefsittlichen Natur. All ihr Thun wurde durch die strengsten Grundsätze geregelt. Dabei hatte sie ein weiches, hingebendes Gemüth, und ihre rechtschaffene Seele war des höchsten Aufschwungs fähig. Sie war beständig, selbst in ihren lebhaftesten Zuneigungen, und — was noch seltener bei Frauen ist — sie vereinte mit einem kerngesunden, praktischen Verstande eine leicht erregbare, reiche poetische Einbildungskraft.

Diese so verschiedenartigen Eigenschaften erregten in ihr, eben durch ihre Mannigfaltigkeit, eine unendliche Wissbegierde und den

[1]) Es braucht hier, ausser an Sarah's Vater, Roger Kemble, der Schauspieldirektor in der Provinz war, nur erinnert zu werden an John Philip Kemble (geb. 1757; gest. 1823), der nächst Garrick für den besten Darsteller eines Hamlet, Macbeth, Othello u. s. w. galt, und an Charles Kemble (geb. 1775; gest. 1854), der sich sowohl als Schauspieler, wie als dramatischer Dichter einen Namen machte, und dessen Frau und Tochter ebenfalls mit Erfolg für die Bühne schrieben, während sein einziger Sohn, John Mitchell Kemble († 1857), auch in Deutschland, wo er grosstentheils seine Studien gemacht hatte, als ausgezeichneter Alterthums- und Geschichtsforscher geschätzt wurde.

drang, Alles gründlich zu verstehen was ihren Anlagen entsprach. Als Künstlerin hatte sie nur das Eine Ziel im Auge: den Intentionen des Dichters gerecht zu werden. Sie wusste beim Lesen eines dramatischen Werks augenblicklich, was an's Licht zu ziehen und was im Schatten zu lassen war zum grössern Vortheil des Dichters.

Sarah Kemble wurde sehr jung an einen dramatischen Künstler verheirathet, dessen Namen sie fortan trug. Sie strahlte noch im vollen Glanze ihrer Schönheit, als man sie in Begleitung eines jungen Mannes sah, den Fremde sicher für ihren Bruder hielten, der aber ihr Sohn war, nur achtzehn oder neunzehn Jahre jünger als sie. Ihre Schönheit entwickelte sich nur allmählich und reifte zur Vollendung erst in einem Lebensalter, in welchem es mit den meisten Frauen schon wieder abwärts zu gehen pflegt. Ich weiss von ihren ältern Freunden, dass sie bis in das zwanzigste Jahr hinein auffallend mager war und damals in ihren Formen noch nichts von der weichen Anmuth ahnen liess, durch welche sie später Alles bezauberte, und es war mehr als schlechter Witz denn als Galanterie gemeint, was einer der Stammbesucher des Theaters ihres Vaters zu sagen pflegte: „sie würde einmal ein sehr schönes Mädchen werden, wenn es ihr gelänge ein bischen mehr Fleisch an ihre Knochen zu setzen und ihre Augen um die Hälfte zu verkleinern . . .“

Diese so seltsam ausgedrückte Verheissung sollte theilweise in Erfüllung gehen; ihre Augen, die reinen Spiegel ihrer Seele, blieben zwar glücklicherweise so gross wie sie waren, aber ihr ganzer Körper gewann eine zarte Fülle, welche vielleicht die Grenze des Schönen überschritten haben würde, wenn die aufreibenden Anstrengungen ihres Berufs sie nicht vor zuviel Wohlbeleibtheit bewahrt hätten. Dank diesen unausgesetzten Anstrengungen, erhielten ihre Glieder nur gerade soviel Rundung und Fülle, wie einer Darstellerin weiblicher Heldenrollen zum Vortheil gereicht, und — wenn man so sagen darf — die Majestät ihrer Erscheinung erhöht.

In dieser vollendeten Schönheit haben die berühmtesten Bildhauer und Maler Englands ihr Andenken verewigt, besonders Campbell durch seine lebensgrosse Statue, welche in Westminster Abbey aufgestellt wurde, und Reynolds durch sein vielbewundertes Bild, welches sie als die „tragische Muse“ darstellt und sich in der Sammlung des Marquis von Westminster befindet. Ausserdem existiren noch eine Menge Portraits von ihr, unter welchen als die bedeutendsten diejenigen von Gainsborough, von Hamilton und von Harlowe genannt zu werden verdienen. Der letzterwähnte, sehr jung verstorbene Künstler begründete seinen grossen Ruf durch ein, unter

dem Namen „*The Kemble Family*“ berühmt gewordenes Gemälde, welches Mrs. Siddons mit ihren drei Brüdern John, Stephen und Charles Kemble in sehr glücklicher Gruppirung darstellt, in den historischen Costümen der Königin Katherina, des Kardinals Wolsey, Heinrichs VIII und Cromwell's.

Reynolds' bedeutende Persönlichkeit hatte sich meiner Mutter in unauslöschlichen Zügen eingeprägt, so dass sie sich noch nach langen Jahren jedes Wortes erinnerte, das er mit ihr gesprochen während sie ihm gesessen. Als sie das erste Mal in sein Atelier trat, sagte er zu ihr: „Steigen Sie auf Ihren Thron und fahren Sie fort, Ihre Macht als unumschränkte Herrscherin zu üben.“ Und als sie auf dem ihr angewiesenen Sitze Platz genommen hatte, fügte der Künstler hinzu: „Jetzt geben Sie mir eine grosse und erhabene Idee von der Tragödie.“ Mrs. Siddons suchte dieser Aufforderung nachzukommen; sie liess vor ihrem Geiste die Rollen vorübergehen, in welchen sie am meisten geglänzt hatte, und wie die belebten Erinnerungen an das Dargestellte sich in ihrem Gesichte abspiegelten, rief der Maler plötzlich: „Das ist herrlich so! Bleiben Sie unbeweglich und halten Sie diesen Ausdruck fest; ich will nichts daran ändern.“ Und er hat nichts daran geändert. Was er sah, erschien ihm als das Ideal der Tragödie, und als solches hat er es auf die Leinwand gebannt.

Als meine Mutter einige Tage später ihre letzte Sitzung bei ihm hatte, und während einer Pause sich dem Bilde näherte um zu sehen, was unten auf dem Saum des gemalten Kleides angebracht war, las sie die Worte: *Johsua Reynolds pinxit.*

„Ah! sagte sie, sich zurückbiegend, das ist Ihr Name; ich glaubte, Sie hätten da unten noch einen besondern Zierrath angebracht.“

„Ja, erwiederte er, ich hatte beschlossen, auf dem Saum Ihres Kleides auf die Nachwelt zu gelangen.“ *(I was resolved to go down to posterity on the hem of your garment.)*

Reynolds konnte sich mit gutem Fug so ausdrücken, und ich wüsste der Bewunderung, welche sein Meisterwerk überall erregt hat, nichts hinzuzufügen. Nur die Bemerkung sei mir erlaubt, dass einer seiner berühmtesten Rivalen, Sir Thomas Lawrence, in einer in der königl. Akademie gehaltenen Rede, das Bild als das beste Frauenporträt bezeichnete, welches die neuere Kunst überhaupt aufzuweisen habe.

Mrs. Siddons war noch sehr jung, als sie nach London kam und Garrick vorgestellt wurde, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand. Er nahm sie mit grosser Freundlichkeit auf und stellte

Talent weit über das der übrigen Schauspielerinnen seiner Gelschaft; der Neid und die Eifersucht dieser Damen zwang ihn er, sie bald wieder zu entlassen. Meine Mutter empfand darüber ien solchen Kummer, dass sie in eine lebensgefährliche Krankheit rfiel, von welcher sie sich nur sehr langsam wieder erholte. Der igere Aufenthalt, den sie zu dem Zwecke in dem damals sehr suchten Bath nehmen musste, um die dortigen Heilquellen zu geauchen, übte auch auf ihr Talent einen günstigen Einfluss, da sie hochgebildete aristokratische und künstlerische Kreise kam, welche re Bestrebungen in jeder Weise förderten und sie ermuthigten fest iszuharren in der eingeschlagenen Laufbahn, deren Beginn ihr so aurige Erfahrungen gebracht hatte.

Nach Garrick's Tode (1779) wurde sie nach London zurückbefen, und ihr Debüt als Isabella in der *Fatal Marriage* wurde r sie zu einem glänzenden Triumphe. Von der Zeit an wurden re Erfolge und Auszeichnungen nicht mehr unterbrochen, sondern iederholten sich so oft sie auftrat. Die letzte begeisterte Ovation, elche durch den allgemeinen, kaum zu überbietenden Enthusiasmus, ır sich dabei kundgab, alle übrigen krönte, wurde ihr zu Theil, s sie 1812 in der Rolle der Lady Macbeth Abschied von den rettern nahm. Aehnliche Auszeichnungen hat wohl kaum je eine idere Künstlerin erfahren. Es wurden ihr von dem glänzenden id zahlreichen Publikum vor, während und nach der Vorstellung eweise von Verehrung gegeben und Huldigungen gebracht, wie an sie sonst nur einer geliebten Fürstin zu bringen pflegt . . .

Die Journale jener Zeit haben oft von dem unglaublichen Zuang berichtet, den das jedesmalige Auftreten der Mrs. Siddons ervorrief, und wobei es zu wiederholten Malen geschah, dass, trotz ır umsichtigen Vorsichtsmaassregeln George Barrington's, des behmten Chefs der Londoner Polizei, Menschen im Gedränge erickt wurden. Die Memoiren Thomas Campbell's (Verfasser der *'easures of Hope*) geben gleichfalls Zeugniss von der allgemein Beliebtheit und Verehrung, deren die grosse Künstlerin sich freute, sowie von dem Zauber, welchen sie durch ihre hervorragenden Schöpfungen übte . . .

Auch die königliche Familie von England liess es an ehrenllen Auszeichnungen der Mrs. Siddons nicht fehlen, welche oft ich Windsor berufen wurde, um der Königin Charlotte und den inzessinnen Scenen aus Shakespeare vorzulesen. Die fürstlichen amen zählten diese Vorlesungen zu ihren höchsten Genüssen und lohnten meine Mutter nicht bloss durch Thränen und begeisterte

Beifallsäusserungen, sondern auch durch bleibende, kostbare und rührende Andenken, welche wir als Reliquien in unserer Familie aufbewahren. Noch glänzender bezeigte Georg IV, ein Mann von feinem Geschmacke, meiner Mutter seine Hochachtung, indem er aus freien Stücken ihrem jüngsten Sohne eine ehrenvolle und einträgliche Stelle in Ostindien verlieh . . .

Man wird mir vielleicht vorwerfen, dass es dem Bilde, welches ich hier zu skizziren versuche, an Schatten fehle, da ich nur Licht und Lob aufgetragen habe. Das ist richtig; allein die Schuld liegt hier nicht am Maler, sondern am darzustellenden Gegenstande. Die strengste Unparteilichkeit und die kälteste Analyse würde daran wenig Stoff zum Tadel finden. Allerdings hat es auch der Mrs. Siddons an Neidern und Verläumdern nicht gefehlt; eine Künstlerin, welche man kurzweg Melpomene nannte, musste deren haben; es lag das in der Natur der Sache, denn solche Leute hängen sich an jede Grösse, ohne jedoch den Glanz und die Dauer des wahren Verdienstes wesentlich beeinträchtigen zu können.

Da man das Talent der Mrs. Siddons nicht anfechten konnte, stritt man ihr das Genie ab. Das Genie, sagte man, erfindet, schafft, und der Schauspieler ist nur ein abgeschwächtes Echo des Dichters. Nichts klingt plausibler und nichts ist doch zugleich unrichtiger als diese Behauptung. Der geniale Schauspieler vollendet das Dichterwerk, verleiht demselben neue Schönheiten und macht gewissermaassen eine neue Schöpfung daraus, indem er die erste umbildet, vertiefend und erweiternd. So machte es Mrs. Siddons, indem sie die Charaktere, Ideen und Leidenschaften der darzustellenden Personen lebendig in sich aufnahm, sie gleichsam in eigenes Fleisch und Blut verwandelte.

Von dieser wiederschaffenden Kunst gab sie eines Abends ein unumstössliches Beispiel: als der Dichter der Tragödie „*The Grecian Daughter*" sie zum ersten Male in der Rolle der Euphrasia sah, rief er plötzlich aus: „Aber was ist das? Diese Scene hab' ich ja gar nicht geschrieben! Und doch, wie belebt sie das Ganze! Wundervoll! Wunderbar!"

Mrs. Siddons hatte, wie sich bei einer echten Künstlerin von selbst versteht, nicht ein einziges Wort mehr gesagt, als in der Rolle stand; einzig und allein durch ihre Haltung, ihre Mimik, ihr ausdrucksvolles Geberdenspiel, hatte sie die Sphäre des dargestellten Gegenstandes erweitert und erhöht, und dem Charakter eine neue Seite abgewonnen, welche den Dichter selbst überraschte und zur Bewunderung hinriss. Wenn solche schöpferische Kraft nicht Genie

so erinnert sie doch sehr an das Genie, und kommt ihm sehr
e!

Walter Scott äusserte sich folgendermaassen über die gefeierte
ıstlerin: „Voll imposantester Schönheit, voll Anmuth in allen Bewe-
gen, einer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit des Ausdrucks fähig,
ei von der lebhaftesten, feinsten Empfindung, ist sie bei ihrem
ergleichlichen Genie, welches mit dem ausdauerndsten Fleisse
ıd in Hand geht, jeder tragischen Rolle gewachsen. Es giebt
ıe Leidenschaft, welche sie nicht darzustellen vermöchte, keine
h so zarte Nüancirung, welche ihr entginge; sie weiss die schwie-
sten und feinsten Gefühlsübergänge mit soviel philosophischer Be-
ımtheit, Wahrheit und Natur auszudrücken, dass bei ihr das Er-
gniss des tiefsten, eingehendsten Studiums nur als Resultat augen-
klicher Begeisterung erscheint.

„Es giebt keine Höhe, zu welcher sie sich nicht erhebt, und
ne Tiefe, in welche sie nicht niedersteigt, keine Saite des mensch-
ıen Herzens, welche sie nicht nach Belieben erzittern lassen kann!
hrend so viele andere Künstler sich der Vollkommenheit genähert
l dieselbe auch zuweilen erreicht haben, ist sie allein als voll-
nmene Künstlerin anerkannt worden, und wir haben in ihr ge-
en, was unsere Kinder nicht mehr sehen werden: eine harmo-
che Vereinigung geistiger und körperlicher Vorzüge so wunder-
er Art, dass sie im Gebiete der Tragödie die Idee des Vollkom-
nen verwirklichten.“

Georg IV rief einmal nach einer längeren Unterhaltung mit
ner Mutter, nicht ohne Emphase, aus: „Sie ist die einzige wahre
ıigin!“

Die durch ihr Werk über Shakespeare's Frauengestalten so
mlich bekannte Mrs. Jameson schrieb über meine Mutter: „In
en Dingen ist sie wie ein Kind; — man erzählt sich Anekdoten
ihrer Einfachheit, welche durch den gewaltigen Kontrast mit
r Grösse mich herzlich lachen gemacht haben — wohlverstanden
Anekdoten, und nicht ihre Heldin, — denn wer hätte über Mrs.
dons lachen können! Man hätte eben so gut lachen können über
Delphische Priesterin.“

Der erste Eindruck, welchen meine Mutter zu machen pflegte,
wovon man einige Spuren in dem Vorhergehenden findet, er-
t vielleicht einigermaassen die albernen Gerüchte, welche bös-
ige Zungen über sie verbreiteten: sie sei hart und hochmüthig
Charakter gewesen und habe in ihrer Familie durch Furcht
ı Strenge geherrscht. Im Gegentheil war sie eher zu sanft, zu

gut und nachgiebig gegen uns und liess sich nur zu leicht von Leuten beherrschen, die in jeder Beziehung unter ihr standen. „Sie war (sagte eine ihrer besten Freundinnen von ihr) kindlich und leichtgläubig in unerhörter Weise, liess sich immer durch den Schein täuschen und wollte von Niemanden Böses denken; der Himmel ist nicht weiter von der Erde entfernt als sie von jeder Verstellung war. Diese glühende Liebe zur Wahrheit vereinte sich mit einer seltenen Geradheit des Geistes und einer grossen Ordnungsliebe, denn sie war methodisch in allen Dingen, sehr mitleidig und immer bereit, ihre Kunst oder ihr Vermögen der Wohlthätigkeit, Tugend, oder dem Unglück zu opfern."

Sie hatte eine förmliche Schwärmerei für kleine Kinder und konnte sich stundenlang mit ihnen unterhalten, besonders wenn sie durch ein hübsches Aeussere oder graziöse Bewegungen ihr angeborenes Schönheitsgefühl befriedigten. Sie zeigte grosse Liebhaberei und Geschmack für die Bildhauerkunst, und Kenner behaupteten, dass sie es weit darin gebracht haben würde, wenn ihr Bühnenberuf ihre Kräfte nicht absorbirt hätte. Auch die Musik übte grossen Zauber auf sie; sie sang leidenschaftlich, und ihre Stimme hatte in der Jugend viel Biegsamkeit und Zartheit. Wenn es sich um Fragen der dramatischen Kunst handelte, so half sie mit ihrem Rathe und ihrer Einsicht Jedem, der sie darum anging. Sie nahm sich theilnahmvoll der jungen Talente an, allein wohl nur in äusserst seltenen Fällen würde sie einer jungen Dame gerathen haben, sich in eine Laufbahn zu wagen, deren Kämpfe, Widerwärtigkeiten, Leiden und Gefahren sie kannte; auch würde sie kaum geduldet haben, dass eine ihrer Töchter sich der Bühne gewidmet hätte. Uebrigens war dazu bei uns keine Neigung vorhanden: wir stellten unsere Mutter zu hoch und hatten ein zu bestimmtes Gefühl ihrer Ueberlegenheit, als dass der Wunsch, mit ihr verglichen zu werden, in uns hätte aufkommen können. Ausserdem wurden wir von jedem Verkehr mit dem Theater so fern wie möglich gehalten. Bis zum Jahre 1809 hatte ich sogar meine Mutter nur sehr selten auf der Bühne gesehen; als sie aber um diese Zeit von einem Freunde aufmerksam gemacht wurde, dass es unrecht wäre mir Anregungen und Erinnerungen vorzuenthalten, welche mir einst theuer sein würden, erlaubte sie mir endlich, jeder ihrer Vorstellungen beizuwohnen. Ich bin dem Freunde für diese mir durch ihn gewordene Vergünstigung nicht dankbar genug gewesen; die im Theater verbrachte Stunden gehörten zu den angenehmsten meiner Jugend; die Erinnerung daran hat mich oft getröstet, und mir einen so lebhaften Eindruc

hinterlassen, dass ich noch heute, nach so vielen Jahren, mir jede Scene, jede Geberde, ich möchte sagen jedes Wort genau in's Gedächtniss rufen kann und bald zu Thränen, bald zum Lachen dadurch gerührt werde, gleich als ob ich vor der offenen Scene sässe.

Nachdem sich Mrs. Siddons vom Theater zurückgezogen hatte, lebte sie fast immer in London, umgeben von ihrer Familie und einem Kreise vertrauter Freunde, wozu die hervorragendsten Grössen der Literatur und Kunst gehörten. Dieser Kreis sollte sich leider bald vermindern; sie hatte den Kummer, viele Personen hinsterben zu sehen, die ihr theuer und zärtlich zugethan waren; zunächst einen Sohn und zwei Töchter, deren eine ihr durch seltene Schönheit, die andere durch ungewöhnliche Begabung glich. Auch ihr Bruder, John Philip Kemble, ging ihr voraus in den Tod, nachdem er sich einen glänzenden Ruf erworben hatte. Von einer bewundernswürdigen Gestalt und Ausdrucksfähigkeit, voll Verve und Aplomb, zeichnete er sich besonders in den Rollen eines Brutus, Cato, Coriolan aus und schien für die Darstellung römischer Helden wie geboren; allein er hatte eine schwache Stimme, die ihn zwang sich in der Deklamation zuweilen zu übernehmen, wie die Kritik ihm vorwarf. Sein Bruder Charles Kemble war eine elegante und vornehme Erscheinung; kaum minder zeichnete sich der dritte Bruder, Stephen Kemble — der beste Falstaff seiner Zeit — durch ein vortheilhaftes Aeussere aus . . .

Obwohl vor Allem gefeiert als Tragödin, war Mrs. Siddons doch auch im Lustspiele bezaubernd. Es leben noch Personen, die sich ihrer abendlichen Vorlesungen erinnern und des sprudelnden Uebermuths, der hinreissenden Munterkeit, welche sie in den Rollen einer Rosalinde, Mrs. Quickly, Beatrice u. s. w. offenbarte. Ihre glänzendsten Rollen waren indess die Königin Katherine, Isabella und obenan Lady Macbeth.

Meine Mutter hat mir öfter erzählt, dass sie beim Studieren dieser letzten Rolle (eine Beschäftigung, zu welcher sie, in Folge der wachsenden Vermehrung ihrer Familie, einen Theil der Nacht in Anspruch nehmen musste) in der Mordscene, in der Stille der Nacht, ein solches Grauen empfand, und von den Schrecken, welche der Dichter schildert, so gepackt und durchschauert wurde, dass sie zuletzt, von Entsetzen überwältigt, auf die Treppe stürzte, in wilder Flucht ihr Schlafzimmer wieder erreichte, sich in's Bett warf und zitternd vor Furcht, ohne zu wagen ein Glied zu rühren, unter der Decke liegen blieb bis der Tag die Finsterniss und ihre Schreckgebilde verscheuchte.

Weit entfernt, bloss mit dem Verstande zu arbeiten, wie Manche von ihr geglaubt haben, war ihr Gefühl und Herz immer tief miterregt, wenn sie das Publikum erschütterte, und das Gesicht von wirklichen Thränen gebadet verliess sie die Bühne, wenn sie Constance oder Lady Randolph gespielt hatte.

Auch in der Tragödie *Bajazet* von Rowe brachte sie eine mächtige Wirkung hervor, und zwar ohne zu schreien und zu toben und sich in ihren Bewegungen zu überstürzen, sondern lediglich durch die ergreifende Wahrheit ihres Mienenspiels: als Aspasia am Rande der Rampe hörte, wie man Befehl gab ihren Geliebten zu erwürgen, war das Parterre gleichsam durch Grausen gebannt, und alle Frauen wandten den Kopf zur Seite, oder verhüllten ihr Gesicht.

Einen völlig verschiedenen, naïvern und rührenden Eindruck brachte sie eines Abends in dem Trauerspiel „*Jane Shore*" hervor, in dem Augenblick, da diese unglückliche Frau, gequält von Hunger, mit herzzerreissender Stimme rief: „Seit drei Tagen hab' ich kein Brot über die Lippen gebracht." Eine Kinderstimme brachte unter Schluchzen die Worte hervor: „Ach, arme Frau, bitte nehmen Sie meine Orange." Das Publikum und die Schauspielerin sahen darauf in einer der Bühne ganz nahen Loge ein allerliebstes Kind, welches mit zitternden Händchen die schöne Frucht der hungernden Jane Shore darbot.

Dieser Macht, dieser Kunst der aus höchster Wahrheit entspringenden Täuschung konnte Niemand widerstehen. Joanna Baillie schrieb als sie den Hamlet von meiner Mutter hatte vorlesen hören an eine Freundin: „Sie erschien vor uns wie ein höheres Ausnahmswesen, über welches die Jahre keine Macht haben, denn die Zeit hat ihre Hand so sanft auf sie gelegt, als ob sie selbst Ehrfurcht vor ihr fühlte."

Dieser poetische Ausdruck ist nur gerecht, trotz des Enthusiasmus, den er offenbart. Gleich bei ihrem ersten Auftreten machte sie Furore; selbst die Mode mit ihren wechselnden Launen und flüchtigen Erscheinungen hing sich an ihren Triumphwagen: es gab immer Kleider, Hüte, Mäntel à la Siddons. Ein Kreis von Damen aus der sogenannten grossen Welt, die Blumen der englischen Aristokratie, trugen Ketten mit einem S von Gold. Als der schlagendste Beweis des holden Zaubers, den sie über die Geister ausübte, möge die Thatsache hervorgehoben werden, dass ihr Name die englische Sprache durch ein neues Wort bereichert hat: Siddonisch (*Siddonian*), welches seitdem in England als der Inbegriff makelloser, anmuthiger, klassischer weiblicher Schönheit gilt.

Nach der treffenden Bemerkung der Mrs. Jameson bewährte meine Mutter durch ihr Leben diese grosse Wahrheit: dass eine wirklich begabte Frau ihre Gaben bis zum Höchsten ausbilden, sich einer öffentlichen Laufbahn widmen und dabei durch strengsittlichen Wandel und treue Pflichterfüllung die Würde und Reinheit ihres Geschlechts völlig makellos erhalten und so neben ihrem Ruhme als Künstlerin auch die Achtung einflössen kann, welche ihr als Frau gebührt.

Obgleich Mrs. Siddons, in Folge ihrer Anstrengungen, an einem chlimmen Kopfübel litt, das nichts zu heilen noch dauernd zu linern vermochte, erreichte sie doch ein hohes Alter, und bewahrte is an ihr Lebensende die volle Klarheit ihres Geistes und den Gerauch ihrer Fähigkeiten. Noch vierzehn Tage vor ihrem Tode, er im Jahre 1831 erfolgte, las sie, vor einem Kreise von dreissig Personen, Shakespeare's Heinrich V mit gewohnter Meisterschaft und Lebendigkeit.“

Cecilia Combe, (geb. Siddons).

---

Es ist männiglich bekannt, und wird auch in den oben mitgeheilten Erinnerungen an Mrs. Siddons ausdrücklich hervorgehoben, lass ihre Darstellung der Lady Macbeth die Krone ihrer künstlerischen Leistungen bildete. Sie widmete dieser schweren Rolle ein angjähriges, eingehendes Studium, immer auf ihre ersten Eindrücke zurückkommend, welche bei reingestimmten Geistern die richtigsten zu sein pflegen. Noch mehr als bei Männern ist dies bei Frauen der Fall, die mit ihrem frischen Gefühle und ihrem angeborenen Sinne für das Schöne und Maassvolle oft im Nu Das glücklich gewinnen, was der Mann erst durch mühselige Verstandesoperationen rringen muss. Erwägt man nun, welche hohe Stellung Mrs. Siddons in ihrer Kunst einnahm, wie reich sie von der Natur ausgestattet war und wie gewissenhaft sie ihre Aufgaben fasste, so muss ir Urtheil über die so verschiedenen Auslegungen unterworfene Rolle der Lady Macbeth von der höchsten Bedeutung erscheinen.

Gervinus sagt sehr richtig: „Der tüchtige Schauspieler wird immer der bessere Dolmetscher Shakespeare's sein, als der gelehrte Commentator.“

Wir müssen diesen Satz hier gegen den gelehrten und geistvollen Verfasser selbst anwenden, da der Inhalt sich in einigem Widerspruch mit Dem zu befinden scheint, was am Schlusse seiner Abhandlung über Macbeth, in Bezug auf Mrs. Siddons, als Darstelle-

rin der Lady, gesagt wird. Wir setzen die ganze Stelle wörtlich her:

„Seit 1795 spielte in London Mrs. Siddons diese Rolle, und auch sie war die Bewunderung Aller, die sie sahen. Sie gab sie wie eine Gestalt der antiken Tragödie, einfach, statuengleich, in marmorner Haltung, und in gewaltiger Energie. Der Beschreibung nach war ihr Spiel bei jenen Worten, wo sie sich vermisst ihrem lächelnden Kinde das Gehirn zu zerschmettern, krampfig übertrieben und verzerrt. Sonderbar, dass dieselbe Frau, die über diese Rolle einige Bemerkungen niedergeschrieben hat, in ihrer Theorie anderen Sinnes schien, als in ihrer Praxis. Sie ahnte den unterdrückten weiblichen Funken in diesem Charakter und ging so weit, sogar weibliche Liebenswürdigkeit und eine blonde Schönheit in ihr zu vermuthen. Darin war sie offenbar der richtigen Fährte näher als in ihrem Spiele. Sie mochte aber die Rolle für dankbarer halten, wenn sie dieselbe so ausführte wie sie that. Diese Weise, aus einer gegebenen Rolle etwas Willkürliches zu machen, ist aber ein Kunststück, das höchstens bei Rollen angewandt wäre, aus welchen der Dichter selber nichts zu machen wusste. Bei Shakespeare ist es immer eine Stümperei. Er hat dem Schauspieler nichts zu thun gelassen, als ihn zu begreifen, aber er hat ihm überall hinreichend zu thun gegeben, wenn er ihn wirklich begreifen wollte."

Wir haben in Allem, was wir sonst über Mrs. Siddons gelesen, nichts gefunden, was die hier gegen sie ausgesprochene harte Rüge rechtfertigte. Es ist nirgends bewiesen, dass sie aus einer gegebenen Stelle etwas Willkürliches gemacht, dass sie ihre Kunst zu Kunststücken erniedrigt habe. Und nun gar in der Rolle der Lady Macbeth, in welcher sie, wie Gervinus selbst sehr richtig sagt: die Bewunderung Aller war, die sie sahen. Wie passt das zu dem Folgenden? Wenn [illegible] einer einzigen Scene „krampfig [illegible]" gefunden haben, so ist dadurch noch nicht bewiesen, dass [illegible] gewesen sei. Walter Scott fand [illegible] Mannes, der mehr von [illegible] in sich hatte als irgend ein anderer [illegible] dürfte doch schwer ins Gewicht [illegible] Kunststücke und [illegible] der Lady Macbeth [illegible] Widerspruch zwischen ihrer [illegible] Auffassung dieser Rolle dürfte leicht zu lösen sein. [illegible] unterdrückten weiblichen Funken in dem dämonischen Charakter der Lady nicht erst, als sie ihre

nerkungen darüber niederschrieb, sondern liess ihn schon in ihren
stellungen durchschimmern, welche eben dadurch von der her-
en Auffassung der Mrs. Pritchard, ihrer Vorgängerin, sich unter-
eden. Dass sie dann später, bei immer tieferem Eindringen in
Rolle, die in ihrer wuchtigen, sprunghaften Knappheit der Deu-
; einen weiten Spielraum lässt, mehr Weiblichkeit in der Lady
l als Andere, und sogar eine blonde Schönheit in ihr vermuthete,
eist doch sicher nichts gegen die Redlichkeit ihres Strebens, den
ter mehr und mehr zu begreifen. Sie konnte irren, aber sie
, ihrem ganzen Charakter nach, unfähig, sich an dem Genius
kespeare's wissentlich zu versündigen.

Eine Schauspielerin hat nicht bloss ihre Rolle an sich zu be-
fen, sondern sie hat diese Rolle auch ihrer Persönlichkeit an-
issen um ein harmonisches Ganze daraus zu schaffen. So er-
en sich oft Unterschiede zwischen Theorie und Praxis, die mit
redlichsten Kunststreben gar wohl bestehen können . . ..

Im grossen Ganzen neigt, wie wir gesehen haben, Gervinus sich
mildern Auffassung der Mrs. Siddons zu, und es freut mich,
in mit ihm übereinstimmen zu können. Mir würde die Lady
beth nicht eine Kunstschöpfung ersten Ranges, sondern nur ein
erwärtiges Ungeheuer sein, wenn sich nicht auch weibliches Ge-
in ihr offenbarte. Man kann in der Schätzung dieses weiblichen
ihls leicht zu weit gehen und dadurch das Dämonische des Cha-
ers beeinträchtigen, wie die Romantiker gethan; allein die Weib-
keit ganz in der Lady zu leugnen, ist jedenfalls noch unrichtiger.

Der sicherste Weg der Erklärung ist immer, sich genau an
Worte des Textes zu halten und mehr heraus- als hineinzudeu-
Freilich wird's auch bei diesem Verfahren an abweichenden
ichten nicht fehlen, da Jeder mit eigenen Augen liest, und der
: Dieses, der Andere Jenes zwischen den Zeilen findet. So hab'
z. B., beim besten Willen mich eines Bessern belehren zu lassen,
Hohe und Edle in Macbeth's Natur nie entdecken können, das
re berühmtesten, von mir hochverehrten Shakespeare-Erklärer,
i und Gervinus, darin finden. Ich neige mich, bei der Auffas-
; dieses Charakters, mehr der Ansicht Maginn's [1]) und George
cher's [2]), und unter den Deutschen Kreyssig's zu, der von Mac-
sagt: „Er empfindet das Ungeheuere seiner That mit der gan-
Gewalt des Schmerzes und des Entsetzens, deren nur unabge-

[1]) *William Maginn's Shakespeare Papers. London*, 1860.

[2]) *Studies of Shakespeare. London*, 1847.

schwächte, unverdorbene Naturen fähig sind. Aber seine Sittlichkeit ist von vornherein mehr die der Gewohnheit und des Gefühls, als die des Gedankens und Willens. Wo er aus dem Strudel der blossen Empfindung, des unbestimmten Schauders vor dem Grässlichen zu klaren Vorstellungen sich erhebt, da sind es nicht moralische Skrupel, sondern Erwägungen der Zweckmässigkeit, die ihn beschäftigen. Sein Ehrgefühl weit mehr als sein Rechtsbewusstsein schaudert zurück vor der That."

Macbeth erliegt gleich der ersten Versuchung, die vor unsern Augen an ihn herantritt. Weder die Hexen noch die Lady erzeugen den Mordgedanken in ihm: dieser entspringt in seinem eigenen Herzen, und noch ehe er den Mord des Königs vollzogen hat, denkt er auch schon an den des Thronfolgers. Die Hexen begrüssen Macbeth mit Verheissung einstiger Herrlichkeit, allein sie sagen kein Wort über die Mittel; sie rathen ihm keinen Mord an: wenn er ihren Worten glaubt, so kann er sein Schicksal ruhig abwarten. Die Lady räth ihm erst zur raschen That, als sein Entschluss bereits gefasst ist.

Wir lernen Macbeth zuerst kennen als einen Verwandten und Freund des gnadenreichen Königs, für den er verrätherische Rebellen bekämpft, während er heimlich einen weit schlimmern Verrath, als jene begingen, gegen seinen Lehnsherrn, Freund und Wohlthäter nährt, ohne — wie er selbst sagt — irgend ein anderes Motiv als hochfliegenden Ehrgeiz. Man sollte denken, gerade die Schnelligkeit, mit welcher das Schicksal ihn zum Than von Cawdor macht, würde ihn von gewaltsamem Vorgehen abhalten und bewegen, auch die Erfüllung der Königsprophezeiung dem Schicksale zu überlassen: statt dessen spornt es nur seine blutigen Vorsätze.

Dass Duncan ein schlechter Menschenkenner ist, hat er beim ersten Than von Cawdor bewiesen, und beweist es bei Macbeth noch mehr, wodurch der Dichter klar genug ausdrückt, dass wir seinen Helden anders nehmen müssen, als er von den Andern geschildert wird. „*Noble Macbeth*" beweist deshalb nicht mehr für seinen edlen und hohen Sinn, als „*honest Jago*" für dessen Rechtschaffenheit.

Nicht einen einzigen Zug von Edelmuth und sittlicher Grösse leiht der Dichter seinem blutigen Helden, dessen Verbrechen um so ungeheuerlicher erscheinen, als er sie nicht im blinden Triebe der Leidenschaft begeht, sondern mit klarem Blicke, im vollen Bewusstsein seines Unrechts, und mit prophetischer Ahnung ihrer verderblichen Folgen. Er hat es nur mit dieser greif- und sichtbaren Welt

thun; das Jenseits kümmert ihn wenig; er fürchtet weder Gott
:h Teufel: er ist nur um den möglichen Verlust der goldenen
inung bekümmert, die seine Siege ihm bei den Menschen errun-
ι haben. Jemehr Macbeth's Charakter sich entwickelt, desto deut-
ιer sehen wir, dass er ein Mann ist von grossem physischen Muth,
:r ein moralischer Feigling. Darauf hat uns schon der erste Mo-
.og der Lady, beim Lesen des Briefs, hingewiesen. Darauf wei-
ι ferner ihre Worte hin:

*Art thou afeard*
*To be the same in thine own act and valour,*
*As thou art in desire? Would'st thou have that*
*Which thou esteem'st the ornament of life,*
*And live a coward in thine own esteem,*
*Letting I dare not wait upon I would,*
*Like the poor cat i' the adage?*

Macbeth's moralische Feigheit wird nur von seiner Selbstsucht
ιertroffen, die gar keine Rücksichten und Bedenken kennt, wie er
ιs selbst am stärksten in den Worten ausdrückt:

*for mine own good*
*All causes shall give way.*

Nicht zufrieden die Krone errungen zu haben, gönnt er — ob-
leich selbst kinderlos — Banquo's Nachkommen die ihnen ver-
eissene Macht nicht, sondern dingt Mörder, um Banquo sammt
essen Sohne aus dem Wege zu räumen. Zu diesem Verbrechen
rird er von seiner Gemahlin nicht angespornt, ja, er wagt nicht
inmal, sie in seinen neuen Mordplan einzuweihen, und hier, wo er
anz allein steht mit seiner sich überstürzenden Verworfenheit, öffnet
ich eine immer wachsende Kluft zwischen den Beiden, welche uns
ie Unterschiede ihrer Charaktere auf das Deutlichste veranschaulicht.

Lady Macbeth will ihren Gemahl glücklich wissen; um dieses
iel zu erreichen, ist ihr kein Opfer zu gross. Ihr hochfliegender
.hrgeiz kommt dem seinigen anfeuernd entgegen. Sie kennt ihn,
nd von dem Augenblicke an, wo er ihr seine geheimsten Wünsche
nthüllt hat, ist sie nur bestrebt diese zu erfüllen. Sie ist sich der
anzen Tragweite des Verbrechens ebenso bewusst wie er, allein
ie fürchtet die Folgen nicht wie er, weil sie meint, einen König
önne Niemand zur Rechenschaft ziehen; deswegen drängt sie
hren Gemahl, den in seinem Geiste entsprungenen Mordplan rasch
uszuführen. Sie selbst will dabei thätig sein:

*He that's coming*
*Must be provided for: and you shall put*
*This night's great business into my despatch;*
*Which shall to all our nights and days to come*
*Give solely sovereign sway and masterdom!*

Dabei ist sie nicht ohne Gewissen, wie die Anrufung der Geister beweist, die sie entweihen sollen. Wir haben es nicht mit einer kaltblütigen Mörderin zu thun, sondern wir sehen die gewaltige Anstrengung eines Alles besiegenden Verlangens, womit sie ihr Gewissen zu betäuben sucht. Religiöse Skrupel hat sie noch weniger als er. Auch ist sie ohne seine lebhafte Phantasie, nüchternen Geistes und deshalb stätiger in ihrem Vergehen. Fürchtend dass er fehlen könne, beschliesst sie die That selbst zu thun. Macbeth scheint noch im letzten Augenblicke umkehren zu wollen — da muss sie ihre ganze Energie aufbieten um ihn vorwärts zu treiben:

*Was the hope drunk,*
*Wherein you dress'd yourself? hath it slept since?*
*And wakes it now to look so green and pale*
*At what it did so freely? From this time*
*Such I account thy love.*

Seine Worte:

*I dare do all that may become a man;*
*Who dares do more, is none.* —

reizen sie zu der Frage:

*What beast was it, then,*
*That made you break this enterprize to me?*

Aus dem Folgenden sehen wir dann, dass bis dahin der Mordplan noch nicht genau überlegt war und erst jetzt von der energischen Lady festgestellt wird. Kaum hat sie ihm klar gemacht, dass nach ihren umsichtigen Vorbereitungen der Verdacht der Schuld auf die beiden Kämmerlinge fallen werde, als Macbeth sich rasch entschlossen zeigt zu der That, denn er fürchtet nicht ein Mörder zu sein, sondern dafür zu gelten. Unschuldige zu opfern, um den Schein der Schuld von sich abzulenken, ist ihm eine Kleinigkeit

*I am settled, and bend up*
*Each corporal agent to this terrible feat! —*
*Away, and mock the time with fairest show —*
*False face must hide what the false heart doth know.*

Die Theilnahme, welche wir — trotz seiner fortschreitenden Greuelthaten — für Macbeth empfinden, weiss der Dichter mit erhabener Kunst dadurch in uns zu wecken, dass er zeigt, wie die Strafe Macbeth's fast noch grösser ist als sein Verbrechen; wie sein rücksichtsloser, selbstsüchtiger Ehrgeiz ihm Schlaf, Frieden und Esslust raubt, ihn zu keiner Stunde ruhigen Genusses kommen lässt, und wie der trügerische Schein der irdischen Grösse, die er so theuer und blutig erkauft, so ganz verschwindet im Vergleich mit seinem grenzenlosen Elend.

Den Gegensatz zu dem selbstsüchtigen, blutigen Macbeth bildet seine Gemahlin, die nur an ihn denkt, für ihn lebt und sündigt, sich ihm zu Liebe verstellt, um ihn anzuspornen zu dem, worin er sein Glück sucht, denn alle die rauhen und herzlosen Worte, die sie spricht, drücken nicht ihren wahren Charakter aus, der erst in dem gewaltsamen und zur Verzweiflung führenden Ausbruche ihrer so lange mit übermenschlicher Energie unterdrückten Natur zu Tage tritt. Sie wird nicht glücklich durch seine Erhebung, aber sie fährt fort, ihm zu Liebe sich zu verstellen so lange — sie kann!

Er sucht dann nicht länger den Rath und Beistand seiner Frau, überlässt sich blind der Führung der bösen Mächte, rennt immer mehr dem Verderben entgegen, zuletzt dem sichern Tode, aber Selbstmord fällt ihm nicht ein: so lange er noch leben kann, muss er Anderer Blut vergiessen, bis ihn im Kampfe der Todesstreich trifft. Den heldenhaften physischen Muth wird ihm kein besonnener Beurtheiler abstreiten, aber ebenso wenig kann man seine moralische Feigheit leugnen. Diese zeigt sich besonders darin, dass er nirgends die Folgen seiner Verbrechen tragen will, sondern sie auf Andere zu wälzen sucht. Die Befriedigung, welche er vom Machtbesitz erwartete, wird ihm freilich vom Schicksale in seiner eigenen Brust grausam versagt. Unglücklich wie er sich selbst fühlt, will er auch Andere nicht glücklich sehen; er ist die verkörperte Selbstsucht und Missgunst. Er missgönnt und beneidet sogar Duncan seine Grabesruhe. Er stirbt endlich, wie er gelebt hat: als ein verstockter, hartgesottener, reueloser Sünder . . .

Lady Macbeth hatte den Mord Duncan's für das Siegel der Sicherheit und Herrschaft gehalten, ohne zu ahnen, dass er in der Verbrecherslaufbahn ihres Gemahls nur der erste Schritt sei. Sie hat sich völlig in ihm geirrt; auch ihr Wort, dass er zu voll von der Milch der Menschengüte sei, beruhte ebenso auf einem Irrthume, wie Duncan's Urtheil über ihn.

Sie sieht sich, die ihn zum ersten Schritte trieb auf der Bahn

des Verderbens, als die Quelle seines Unglücks an, und das macht sie selbst unglücklich.

Er offenbart uns seinen wahren Charakter ausführlich genug in seinen Monologen; bei ihr aber, der stolzen, opfermuthigen, verschlossenen, wortkargen Frau, war die Nachtwandelscene nöthig, um uns über ihren verschleierten Charakter aufzuklären:

*The grief that does not speak,*
*Whispers the o'er-fraught heart, and bids it break.*

Hätte sie den Zweck ihrer übermenschlichen Anstrengungen, sein Glück, oder was er dafür hielt, zu begründen, erreicht, ja, hätte sie ihm ferner noch etwas sein, ihm Trost und Stütze bieten können, und hätte sie in seiner Liebe einigen Ersatz gefunden für die ihm gebrachten Opfer, so würde ihr starker Geist wohl noch lange den Mahnungen des Gewissens widerstanden haben. Aber das Blut Banquo's hatte alle zärtlichen Gefühle ihres Gatten für sie, alles Vertrauen in sie ausgelöscht: er fühlte, dass sie nicht die Frau sei, ihm aus einem Verbrechen in das andere zu folgen, und er entfremdete sich ihr, um seinen blutigen Gang allein weiter zu gehen. Auf ihre Bemerkung:

*You lack the season of all natures, sleep,*

antwortet er:

*My strange and self-abuse,*
*Is the initiate fear, that wants hard use:*
*We are yet but young in deed.*

Diese Worte mussten ihr auf das Eindringlichste klar machen, dass es mit ihrer Macht über ihn zu Ende sei und dass er Ruhe nur durch die absichtliche Verhärtung seines Sinnes, durch die Gewohnheit des Verbrechens zu finden hoffe. So musste die ganze Wucht ihrer auf's Höchste gespannten Thatkraft, welcher nach Aussen zu wirken jetzt Trieb und Veranlassung fehlte, mit furchtbarer Gewalt auf sie selbst zurückschlagen. Der jähe, äusserlich unvermittelte Umschwung, der sich in ihr vor unsern Augen vollzieht, ist danach leicht zu erklären. Freilich fehlt es in Deutschland an hochachtbaren Auslegern nicht, welche den Hergang ganz anders deuten und aus den Zügen und Worten, die Macbeth's Entfremdung und Erkaltung gegen die Lady offenbaren, das gerade Gegentheil herausfinden. Ich muss mich hier auf die Seite der Engländer stellen welche die Tradition und das heimathliche Sprachgefühl für sich haben. Um die wesentlichen Momente in das rechte Licht zu rücken

st es nöthig, noch einmal auf den Ausgangspunkt zurückzukommen. Wir knüpfen hier wieder bei Gervinus an, dessen Urtheil dem eines Fletcher und Maginn am schroffsten gegenübersteht. Er sagt von der Lady: „Keine übernatürliche Versuchung tritt ihr nahe, sondern nur die nüchterne in dem Briefe ihres Mannes; keine Vorstellung schreckhafter Folgen, keine Mahnstimme eines Gewissens erschreckt sie wie Macbeth vor der That; während derselben bleibt sie umsichtig, überlegt, zur Verstellung geschickt; nach ihr wäre sie fähig, das Geschehene bald zu vergessen. Sie fühlt, dass solche Thaten wie Macbeth zu begrübeln, sie toll machen würden, sie mahnt davon ab und ist gelassen genug, dieser Einsicht ihrerseits Folge leisten zu können."

Dass sie mehr Selbstbeherrschung besass, als Macbeth, dem es so ziemlich ganz daran fehlte, ist richtig; allein dass sie fähig gewesen wäre, das Geschehene bald zu vergessen, widerlegt sich wohl am besten durch die zerstörenden Folgen, durch den furchtbaren Rückschlag, den das Geschehene in ihr erzeugte. Wenn sie fühlt, dass solche Thaten wie Macbeth zu begrübeln, sie toll machen würde, so fühlt sie doch nur ganz richtig voraus, was wirklich später eintritt; und wenn sie davon abmahnt, und gelassen genug ist, dieser Einsicht ihrerseits Folge leisten zu können, so beweist das nur, was wir schon wissen, dass sie mehr Selbstbeherrschung besitzt als Macbeth, nicht aber, dass ihr das frevelhafte Beginnen weniger zu Herzen geht als ihm. Sie vermisst sich wohl, die entsetzliche That zu thun, hat aber doch nicht die Kraft dazu, weil der schlafende König sie an ihren Vater gemahnt. Macbeth, in dessen Hirne der Mordplan entsprungen, führt ihn auch aus. Er fürchtet sich nicht vor blutigen Thaten: er fürchtet sich nur vor seinen Einbildungen:

*Present fears*
*Are less than horrible imaginings.*

Nach der erschütternden Schilderung der Mordscene durch Macbeth bricht die Lady ohnmächtig zusammen, nicht — wie gewöhnlich angenommen wird — aus Verstellung, sondern in Wahrheit überwältigt von dem lebhaften Bilde des Verbrechens.

Immer frei von Furcht ferner und zufälliger Gefahr, fühlt sie sich desto schwerer gedrückt durch die Bürde bewusster Schuld. Wie ergreifend ist der Ausdruck ihres ruhelosen Herzens, nachdem sie Königin geworden:

*Nought's had, all's spent,*
*Where our desire is got without content;*
*'T is safer that to be which we destroy,*
*Than, by destruction, dwell in doubtful joy.*

Die dann folgenden Worte anderen Sinnes sagt sie zu Macbeth, um ihn zu trösten. Er aber will nicht getröstet sein; er will immer weiter im Blut waten, um die Flammen seines Gewissens damit zu löschen. Wie herzlos zeigt er sich bei ihren entsetzlichen Leiden! Man lese die betreffende Stelle ausführlich nach und frage sich dann, ob auch nur ein Funke von wahrem Mitgefühl sich darin ausspricht. Das Ganze wird dann gekrönt durch seinen Ausruf bei der Kunde ihres Todes:

*She should have died hereafter —*
*There would have been a time for such a word.*

Ich weiss wohl, dass auch diese Worte bei uns im Sinne tiefsten Gefühls gedeutet werden, allein solche Deutung scheint mir der ganzen Charakteranlage Macbeth's zu widersprechen. Seine besseren Gefühle gehen unter — ihre besseren Gefühle gehen auf in der Entwickelung der blutigen Tragödie. Das Einzige was er bis an sein Ende bewahrt, ist sein heldenhafter Muth in offenem Kampfe. Sein immer wachsender, selbstsüchtiger Mannestrotz hat allen Mahnungen des Gewissens, allen Schreckgebilden seiner so reichen und erregbaren Phantasie widerstanden. Sie aber bricht zusammen nach dem ersten gewaltsamen Aufschwunge, der sie — aus eigenem Ehrgeiz und aus Liebe zu ihrem Gatten — über die Grenzen der Weiblichkeit hinausführte. Und nun kommt Alles zum Vorschein, was sie so lange im stolzen Herzen verschlossen gehalten hat. Nicht bloss ihr eigenes Verbrechen quält sie, sondern auch die Greuel, welche ihr Gatte ohne sie begangen. Wie grauenvoll drückt sich das in den Worten aus: *The Thane of Fife had a wife — where is she now!* — In dieser und ähnlichen Stellen bietet uns der Dichter die leitenden Fäden durch das Labyrinth ihres Charakters, der uns wahrlich mehr als einen Funken von Weiblichkeit offenbart. Und um uns nicht im Zweifel darüber zu lassen, dass er keine Hünin in ihr zeichnen wollte, lässt er sie in ihrer Verzweiflung ausrufen: *All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand! — Oh! oh! oh!* —

Ergänzt man dies durch die Zärtlichkeitsausdrücke, welche Macbeth gegen sie gebraucht, und durch den edlen Anstand, wel-

chen man bei Damen von hoher Stellung voraussetzt, so wird sich unschwer ein äusserlich sehr vortheilhaftes Bild von ihr gewinnen lassen. Eine Schauspielerin mit dunklem Haar braucht allerdings keine blonde Perücke aufzusetzen, um Lady Macbeth zu spielen, (und das hat Mrs. Siddons auch nicht gethan), — aber dass auch eine blonde Schönheit (wenn sie innerlich das Zeug dazu hat) Lady Macbeth vollkommen zur Geltung bringen kann, ohne sich die Haare schwarz zu färben, scheint mir keinem Zweifel zu unterliegen.

---

# Shakespeare's englische Historien auf der Weimarer Bühne.

Von

**Ludwig Eckardt.**

---

Mehr denn ein Jahr ist verflossen, seit Weimar den glücklichen Gedanken Dingelstedt's, Shakespeare's Jubiläum durch eine erste Gesammtdarstellung der englischen Historien des Dichters zu feiern, aufgegriffen und verwirklicht hat. Die deutsche Bühnenwelt weiss, in wie rühmlicher Weise der Versuch gelang.

Die Aufgabe dieser Zeilen kann es jedoch nicht sein, der damaligen theatralischen Verkörperung der Idee mit kritischem Auge zu folgen; sie besteht, ohne eine warme Anerkennung der Schauspielkräfte Weimars und ihrer Bemühungen im Verlaufe der Darstellung auszuschliessen, vielmehr darin, dem Leser zunächst ein möglichst vollständiges Bild der Dingelstedt'schen Bearbeitung zu geben, daran einige Reflexionen über die Shakespeare-Bearbeitungen im Allgemeinen zu knüpfen, ferner den Werth der genannten Historien für die deutsche Bühne in Frage zu bringen und unsere Zeilen endlich mit einem Hinblicke auf das historische Drama einer-, den dramatischen Cyklus andererseits abzuschliessen.

Der Leser begleite uns mit Nachsicht, da uns Raum und Zeit zu einer skizzenhaften Behandlung zwingen, die nur durch den Um-

stand entschuldigt werden kann, dass wir hier zu gewiegten Lesern sprechen, die uns auf das halbe Wort verstehen.

Wir bemerken zunächst, dass Dingelstedt den Weimarer Cyklus mit „Richard II" anhebt und den zeitlich vorhergehenden „König Johann" fallen liess. Wir wollen nicht verhehlen, dass wir dies aus manchem nicht unwichtigen Grunde bedauerten. Abgesehen davon, dass dieses Drama einheitlicher als andere Historien gebaut ist und sich zu der Höhe eines echten Trauerspiels erhebt, was wir nur von dem Schlussstücke, dem gefeierten „Richard III" — freilich im gesteigerten Maasse — wieder sagen können, von diesem ästhetischen Gesichtspunkte demnach abgesehen, scheint uns „König Johann" ein vortrefflicher Prolog der ganzen Dramenreihe zu sein. Wir werden hier ganz anschaulich in den mittelalterlichen Staat, in das Ringen der königlichen und priesterlichen Gewalt, in diesen noch heute nicht ganz ausgefochtenen Saul-Samuel-Konflikt, in die Vasallenkämpfe, aber auch in das erste Aufstreben der volksthümlichen Elemente versetzt. Wie prächtig schliesst der Bastard, halb ein Sohn des Fürstenhauses, halb ein Kind des Volkes, ein Träger des nationalen Geistes:

„Dies England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers stolzen Füssen liegen,
Als wenn es erst sich selbst verwunden half.
— — — — — — — — — — —
Es komme nur die ganze Welt in Waffen,
Wir trotzen ihr; nichts bringt uns Tod und Reu,
Bleibt England nur sich selber immer treu."

Dingelstedt konnte gewichtige Gründe haben, diese Dichtung gleichwohl auszuschliessen, zunächst schon den äusserlichen einer passenden Steigerung. Wer verkennt diese von „Richard II" bis zu „Richard III"? Würde dagegen „Richard II" nach „König Johann" nicht abfallen? Dazu kommt, dass zwischen beiden Stücken eine Lücke liegt, die nur durch einen Prolog auszufüllen gewesen wäre. Auch war wohl der Gesichtspunkt durchschlagend, dass durch die Beschränkung auf die Dramenreihe vom zweiten zum dritten Richard der Kampf zwischen der weissen und rothen Rose als Mittelpunkt des Cyklus scharf hervortrat, und dieser dadurch fast zu Einem Drama wird, zu dem sich die einzelnen Stücke wie Akte verhalten, dessen Exposition in „Richard II," dessen erschütternde Katastrophe in „Richard III" gegeben ist.

Wir sehen hier den Streit um die Krone in den effektvollsten

wechselnden Beleuchtungen an uns vorübergehen. Wer soll sie tragen, der Erbe der Geburt oder der Mann des Verdienstes? Was hat grösseren Anspruch an sie, das äussere oder innere Recht? Das Gottesgnadenthum wird einer schweren Kritik unterzogen, und Jene irren sehr, welche aus den englischen Historien eine servile Verherrlichung des fürstlichen Berufes herauslesen wollten. Shakespeare schreibt unbefangen wie die Geschichte, aber um so niederschmetternder. Keiner behauptet sich, wie aus seinen Bildern hervorgeht, auf dem Throne, den nicht das Volk trägt, auf dessen Haupt nicht ein demokratischer Tropfen fiel. Die Gnade Gottes ist hier weder mit der Legitimität, so weit sie auf blossem Pergament beruht, noch mit der Usurpation, die auf die blosse Gewalt sich stützt, weder bei dem Recht ohne Macht, noch bei der Macht ohne Recht. Sie ruht nur auf Dem, bei welchem äusserer und innerer Beruf sich decken.

Ein ergreifendes Bild entrollt gleich unser erstes Stück, welches einen schwachen, von seiner Umgebung missleiteten Fürsten dem Untergange zueilend, aber zugleich menschlich liebenswürdig und im Falle würdig zeigt. Dies ist keine Verherrlichung der Krone, wie manche Stimmen — je nach ihrem Parteistandpunkt rühmend oder tadelnd — finden wollten; es ist vielmehr die strenge Höhe der geschichtlichen Anschauung, welche uns die tragischen Konflikte vorführt, die aus einem zu hohen Beruf und einer zu geringen Kraft hervorgehen. Mag diese immerhin mit Liebenswürdigkeit gepaart sein; sie rettete einen sechzehnten Ludwig nicht.

Schwach, schwankend wie dieser, ist unser Richard II; gerade diese Schwäche erzeugt und nährt den revolutionären Sinn. Es lehrt kaum ein Geschichtswerk das Werden der Revolution so anschaulich wie unser Drama.

Die Dingelstedt'schen Theaterbücher, die uns zur Einsicht vorlagen, zeigen überall den bis in das Kleinste eingehenden vorsorgenden Blick des Dramaturgen, der nicht nur jede Aufstellung der Figuren vorzeichnet, sondern seinen Schauspielern selbst mit historischen, geographischen und ästhetischen Andeutungen zu Hülfe eilt. So wird zu Gaunt's Worten (2. Scene):

„Doch weil Bestrafung in den Händen liegt,
Die das gethan, was wir nicht strafen können" —

bemerkt: „Gaunt meint den Antheil, den König Richard selbst an Gloster's Mord genommen" — oder, wenn Richard nach Coventry auf St. Lambertustag entbietet, hinzugefügt: „17. September 1398."

ch Didaskalien wie folgende finden sich öfter: „Die jähen Ueberge von Stolz zu Kleinmuth, Hoffnung zur Verzweiflung sind herstechende Züge in Richard's Charakterbild, welche der Darsteller Anschauung zu bringen hat."

Wir heben diese Beispiele hervor, um Dingelstedt's Sorgmit der er an die Shakespeare-Vorstellungen ging, zu illustriren, leich aber — durch Hervorhebung dieser stillen, von Vielen kaum nten Thätigkeit — der grossen Mehrzahl unserer Bühnenleiter kleines Bild davon zu geben, wie einstudirt werden sollte.

Der erste Akt von

„Richard II"

n unserer Bearbeitung im Ganzen unverändert; im Einzelnen gleich hier das Bemühen betont werden, Schlegel's Ueberng verständlicher zu machen, praktischer, schlagender. Oft auch Dingelstedt eine Reihe von Versen zusammen, sie zur te spitzend, mit Reim verbrämend. [1]

Der zweite Akt, dessen erster Auftritt gestrichen ist, endet mit ngbroke's Worten:

„Wir nehmen Euer Anerbieten an
Und müssen Euch gewinnen mitzuziehn
Nach Bristol-Schloss, das, wie man sagt, besetzt ist
Von Wiltshire, Bussy, Herrn und ihrem Tross,
Dem gift'gen Wurmfrass des gemeinen Wesens,
Den ich geschworen habe auszurotten.
Sie müssen fallen unterm Henkerbeil;
Denn ihre Schuld ist's, dass ein edler Fürst
Missleitet ward, von einer Königin
Durch schlimme Lust getrennt und ganz verdorben.
Ich selbst, ein Prinz durch Rechte der Geburt
Dem König nah im Blut und nah in Liebe,
Musst' ihren Ränken meinen Nacken beugen
Und essen der Verbannung bittres Brot,
Indessen sie geschwelgt auf meinen Gütern,
Mir die Geheg' enthegt, gefällt die Horste,
Mein Wappen von den Fenstern mir gerissen,
Den Richtspruch mir verlöscht — — Fluch über sie! —
Kommt, lieber Ohm! Kommt, Freunde, zum Gericht!

[1]) Wir setzen voraus, dass uns der Leser freundlichst mit seinem Shakere begleitet.

Erst über sie, dann über ihn der Schlag!
Ein Weilchen noch an's Werk, — dann Feiertag!"

Der dritte Akt beginnt unter Wegfall der ersten Scene an der Küste von Wales. Der Schluss dieser Scene, ursprünglich lautend:

— — „Der kränkt mich doppelt jetzt,
Der mit der Zunge Schmeicheln mich verletzt.
Entlasst mein Volk! Hinweg, wie ich Euch sage
Von Richard's Macht zu Herefords lichtem Tage" —

ist von Dingelstedt,[1]) ohne dass wir diese Abänderung und Erweiterung gerne eintauschten, umgestaltet worden wie folgt:

— — Still, es ist genug. —
Wie einen Sternschuss seh ich meinen Ruhm
Vom Firmament zur niedern Erde fallen.
Es senkt sich weinend meine Sonn' im West,
Die nichts als Sturm und Wolken hinterlässt.
Zu meinen Feinden sind die Freund' entflohn,
Und widrig Glück spricht jeder Mühe Hohn.

Im vierten Akt ist ein grosser Theil der ersten Scene gestrichen; er beginnt mit York's Worten:

„Herzog von Lancaster, ich komm' zu Dir
Vom kronberaubten Richard, der Dich willig
Zum Erben nimmt. Er giebt das hohe Scepter
In Deiner Königlichen Hand Besitz.
Besteig den Thron, jetzo dazu berechtigt.
Lang' lebe Heinrich, Vierter dieses Namens.
Bolingbroke.
In Gottes Namen, ich besteig' den Thron.

Der Aufzug schliesst mit der Trennung des Königs von der Königin:

Leb' wohl auf ewig! Dieses Zögern macht
Nur länger unsres Unglücks lange Nacht.

Wenn Bolingbroke (Akt V 2. Scene) sagt:

So liederlich wie tollkühn! Doch durch beides
Seh' ich noch Funken einer bessern Hoffnung.

---

[1]) Hier scheint ein kleiner Irrthum obzuwalten: die Verse sind von Shakespeare selbst. S. Richard II 2. 4. D. R.

rkt Dingelstedt: „Diese Stelle bildet den Uebergang zu Hein-
V.“

n der vierten Scene zieht Dingelstedt die Stelle der Musik
sammen:

Ha, haltet Takt! O wie so herbe wird
Musik, so süss sonst, wenn der Takt verletzt
Und Harmonie nicht mehr geachtet wird.
So ist's mit der Musik des Menschenlebens.
Hier tadl' ich mit empfindlichem Gehör
Verletzten Takt und eine falsche Saite;
Doch für die Harmonie in meinem Reich,
Für meiner Herrschaft Takt hatt' ich kein Ohr. —
Wär' die Musik doch still! Sie macht mich toll!
Und doch gesegnet sei, wer sie mir bringt.
Sie zeugt von Liebe — für den armen Richard,
Ein fremdes Kleinod in der Welt voll Hass.

Das Schauspiel schliesst sonst so ziemlich wie im Original.

„Heinrich IV“ (1. Theil)

geringe Aenderungen erfahren; namentlich sind die Falstaff-
n sehr geschont geblieben.

Akt 1, Scene 2 geht Prinz Heinrich mit den Worten ab:

Aus Klugheit spiel' ich dieses Thorenspiel
Und steh', eh' sich's die Welt versieht, am Ziel.

Der dritte Aufzug beginnt mit dem zweiten Auftritt im Palast.
ich's Reden an den Sohn sind mit Recht gekürzt:

Hätt' ich so meine Jugendzeit vergeudet,
So mich vor Aller Augen blossgestellt,
Dann wär' des Volkes Neigung und Bewegung,
Die mir zum Thron verhalf, bei dem verblieben,
Der ihn besass, und ich in dunklem Bann.
Was Du zu dieser Zeit, war Richard damals.

m vierten Aufzug, zweite Scene Schluss, lässt Dingelstedt
ff seine Leute vorbeidefiliren, möglichst verlumpt, was in Wei-
ine recht komische Wirkung hervorrief: „Nun wenn vor sol-
Burschen der Heisssporn nicht davonläuft, hat er kein Herz
ibe.“

Die vierte Scene ist gestrichen. Den fünften Aufzug schliesst
önig mit den Worten:

Der Aufstand wird im ganzen Land gedämpft,
Wenn noch ein Tag wie heute ihn bekämpft.

Bedeutende Veränderungen und Ergänzungen erfuhr dagegen
Heinrich IV (2. Theil),
welche wir hier ebenfalls mittheilen wollen, weil sie, wie die andern, namentlich Bühnenleitern und Bühnenfreunden interessant sein müssen.

Das „Gerücht" ist gestrichen, die erste Scene passend gekürzt, Morton in einen Pagen Percy's verwandelt, der kleine Page Falstaff's, der diesem folgt, wie das Junge der Sau, ganz hübsch verwendet.

Zu der dritten Scene (Erzbischof von York, Mowbray, Hastings) bemerkt Dingelstedt: „Der Erzbischof vertritt die kirchlichen Interessen in der aufständischen Partei; er ist für vorsichtiges Auftreten, für Unterhandlungen. Mowbray, aus Rachegefühl für den verstorbenen Vater in der Verschwörung, traut ihm nicht viel zu, möchte abwarten und sicher gehen. Hastings überstürzt Alles; er will um jeden Preis losschlagen." Der Erzbischof schliesst, den Wankelmuth geisselnd:

> So ist der Mensch: was er besitzt, gilt nichts;
> Das Gegenwärt'ge liebt er zu verachten,
> Um Künft'gem und Vergang'nem nachzutrachten.

Im zweiten Akte erste Scene sieht der Oberrichter den Prinzen nahen und geht einen andern Weg, um auszuweichen. Die zweite Scene spielt bei gleicher Dekoration. Der Prinz schliesst mit den Worten: „Von einem Prinzen in einen Kellerjungen? Ein tiefer Fall — wie Jupiters vom Gott zum Stier! Aber wagen wir die lustige Verwandlung! Lass mich immerhin noch eine Weile das Thier spielen; die Vergötterung — später!"

Der dritte Aufzug ist fast ganz neu.

„Gemach im Schloss Northumberland wie zu Anfang des Stückes." Dingelstedt bemerkt dazu: „Vorstehende Scene, aus verschiedenen Stellen des Originals und aus Eigenem zusammengesetzt, schien nothwendig, um den Gewaltstreich, mit welchem Prinz Johann (Akt IV, Scene 1) die Häupter des Aufstands abschlägt, motivirend und einigermaassen entschuldigend vorzubereiten. Wenn bei Shakespeare der Prinz ohne Weiteres mit einem unerhörten Bruch des Völker- und Kriegsrechtes die Aufständischen vergewaltigt und dadurch sich einen leichten Sieg verschafft, so macht das auf ein heutiges Publikum einen dergestalt peinlichen Eindruck, dass die Einfügung eines zugleich mildernden und verbindenden Zuges wünschenswerth wird."

Northumberland, Lady Percy, ihm eifrig zuredend, in tiefer Trauer. Sie will Northumberland abhalten, jetzt noch in den

rieg zu ziehen. Warum blieb er damals zurück, als es zwei hren galt? Sie gedenkt des Gatten —

— ja er war der Spiegel,
In welchen unsres Volkes Jugend blickte,
Das Bild, nach dem sich Jeder bilden wollte.
Wer seinen Gang nicht annahm, galt für lahm,
Und Stammeln, was ein Fehler der Natur
Bei ihm gewesen, ward der Tapfern Sprache.

Endlich warnt sie ihn mit einem Traum:

So hört noch, was den Ausschlag geben wird.
Ich träumte diese Nacht, — Ihr wisst es, Vater,
Die Gabe inneren Gesichts ist erblich
Bei unsres Hauses Fraun — ich träumte also,
Ich säh' den theuren Herrn und Gatten liegen
Auf blut'ger Wahlstatt, unweit Shrewsbury.
Verlassen und vergessen lag er da,
Und neben ihm sein Schlachtenschild, zerbrochen
Von einem Rand zum andern. Durch den Schild
Und unseres Hauses Wahlspruch: Espérance,
Recht mitten durch, ging ein gewalt'ger Riss
Und Heinrich Percy flüsterte mir zu,
(Gebrochen seine Stimme wie sein Schild):
„Es ist vergebens. Welcher mich besiegt,
Den wird kein Mensch besiegen. Stehet ab!"
Und dabei wies er mit der rechten Hand
Gen Osten, wo die rothe Sonne aus
Des Severn rauschendem Gewässer stieg;
Die Sonne aber trug, so wahr der Himmel
Mir gnädig sei, das tief verhasste Antlitz
Des Prinzen Heinrich.

Northumberland.

Seltsam!

Lady Percy.

Zug für Zug
War's sein Gesicht, das immer strenger wurde
Und strahlender, bis es mit gold'nem Glanz
Die weite Eb'ne füllte ganz und gar.
So blendend biss der Schein in meine Augen,
Dass ich erwachte vor dem scharfen Schmerz.
Allein ich weiss, was dieser Traum bedeutet:

Der Tag des vierten Heinrich geht zu Ende;
Der Andre schlug, den trifft ein Schlag vom Himmel.
Sein Sohn wird ein gewalt'ger König sein,
Viel grösser, als der Vater je gewesen,
Als seine wüste Jugend glauben liess.
Er hat den Percy Heisssporn überwunden.
Ihn überwindet Keiner. Stehet ab!
Geht dieser Sonne aus dem Weg, mein Vater,
Sonst macht Ihr mich, die Wittwe, — auch zur Waise.

Erzbischof von York, Mowbray, Hastings treten ein. Northumberland erklärt nun, er könne nicht ziehen, jetzt nicht.

Wir gleichen Wandrern, die sich friedlich trennen,
Jedweder seine eigne Strasse wählend,
Um sich am Ziele wieder zu begegnen.
Ihr bracht nur früher auf als ich.

Später:

Das Haus Northumberland führt einen Löwen
Im Wappen. Kennt Ihr die Natur des Königs
Der Thiere nicht? Er liebt allein zu jagen,
Nicht in Gemeinschaft mit dem Fuchs und dem Schak
(Northumberland ab.)

Die Herren bleiben zurück. Der Erzbischof schlägt nun d Weg der Unterhandlung vor, um entweder die gewünschte Verst kung oder Zeit zu gewinnen.

Hastings.

Mir scheint der Plan vortrefflich: eine Falle
Für unsren Feind, indessen unsre Sache
Gedeihlich weiter geht. Sie hat verloren
In Percy eine Hand, doch nur die linke,
In Graf Northumberland ein schwankend Haupt;
Doch ist sie nicht verloren, wenn nur Ihr,
Hochwürd'ger Erzbischof, ihr treu verbleibt.
Sie steht nicht still, so lang ihr Herz noch schlägt.
Drum auf nach Hershire zu den Unsrigen
Und frisch an's Werk. (Er will abeilen.)

Erzbischof (ihn zurückhaltend).

Mit Vorsicht!

Mowbray (beiden die Hände bietend).

Eintracht!

Hastings (herzhaft einschlagend).

Muth!

(Einen Augenblick in ausdrucksvoller Gruppe).

Nun folgt die Schenkstube in Eastcheap mit der Wirthin und hen unter nothwendigen Milderungen und Kürzungen.

)er dritte Aufzug ist wenig verändert. Der König, bemerkt ramaturg, „ist sehr verändert, bleich, gealtert, in der Stimmung rrschend weich geworden, nur zuweilen aufwallend. Man muss nsehen, dass er nach mehreren Anfällen am Schlage bald sterird. Er greift öfters nach dem Herzen.“ Zu dem Pagen, den tsendet, ihn zurückrufend, spricht er hier:

— Ich hab' Dich aus dem Schlaf geweckt?

Page (vor dem König niederfallend).

Vergebung, Majestät!

König (richtet ihn auf, sehr liebreich).

Vergieb Du — mir!

/ierter Akt. (Ein Zelt, nach hinten offen, Aussicht auf einen mit Lichtungen und Wegen. Am Eingang des Zelts ein weisses chen. Westmoreland mit zwei Lords — die drei Verschwornen).

Westmoreland.

Dies Zelt im Angesichte beider Heere
Und unsrer Lager Mitte aufgeschlagen,
Bestimmt der Prinz Johann von Lancaster
Für unsre Unterredung, werthe Lords.
Ein weisses Fähnlein, dort am Eingang flatternd,
Soll gleich der Taube Friedensbotschaft bringen
Nach beiden Seiten.

Erzbischof.

Hat der Prinz Johann
Die Punkte und Artikel unsrer Klage,
Die wir ihm übersandten, auch empfangen?

Westmoreland.

Empfangen und geprüft.

Erzbischof.

Besitzt er weiter
Vom König, seinem Vater, Vollmacht, um
Mit uns in seinem Namen abzuschliessen?

Westmoreland (mit zweideutigem Lächeln).

Prinz von Geblüt und General im Feld

Wird er unstreitig seine Vollmacht Euch
Genügend zu erkennen geben. Seht,
Hier naht der Prinz — —

Nun folgt die Verhandlung und Gefangennehmung. Falstaff ist jetzt seiner Mannschaft wegen bei dem plötzlichen Friedensschluss verlegen, hilft sich aber mit einem Dingelstedt'schen Impromptu. „Wie werd' ich nun mit guter Art meine Hungerleider los? Halt, ich hab's! (Laut.) Kinder, die Polizei ist uns auf den Fersen." Sie laufen, was sie können. Er selbst will zu Schaal zurück. „Ich habe den braven Mann bereits in der Hand und fühle, wie er, zwischen Daumen und Zeigefinger weich wird wie Siegelwachs. Den werd' ich bald — petschieren."

Hierauf Kabinet des Königs, Tod desselben und Heinrich des V Krönung.

König.
Führt dieses Zimmer einen eig'nen Namen?

Warwick (zögernd).
Es heisst Jerusalem, mein gnäd'ger Herr!

König (heftig zusammenfahrend).
Jerusalem. Hier muss mein Leben enden.
In meiner Jugend ward mir prophezeit,
Ich würde sterben in Jerusalem,
Was ich vom heil'gen Lande fälschlich nahm.
(Sieht sich geisterhaft um.)
Dies ist Jerusalem! Mein Grab war näher,
Als ich gedacht; lasst König Heinrich nun —
In dem Jerusalem — in Frieden — ruh'n.

Er stirbt. Die Thüren werden aufgerissen. Wachen erscheinen. Die grosse Glocke des Palasts ertönt.

Fünfter Aufzug. Scene bei Schaal, Hausgärtchen. Schaal will Falstaff aufhalten als „grosses Thier bei Hofe." Beide Schaalscenen sind zusammengezogen. Es entwickelt sich ein heiteres Gelage. Stille bekommt hier Tuk's Lied „Ora pro nobis" aus „Templer und Jüdin" zu singen. Pistol bringt die Nachricht vom Tode des Königs. Nun wohl ihm und wehe dem Oberrichter!

Zweiter Auftritt. Halle in Westminster. Oberrichter in ängstlicher Stimmung.

Dritter Auftritt. Vor der Westminsterabtei der Krönungszug, der in Weimar sehr gut arrangirt war. Heinrich zieht in die Kirche am enttäuschten Falstaff — vorbei. Johann kündigt den kommenden Krieg nach Frankreich an.

Doch seht, da geht die neue Sonne auf.

Die Kirchenthüre fliegt auf, unter Tusch erscheint der gekrönte ›inrich.

Heil König Heinrich, Fünfter dieses Namens!

So schliesst dieser Theil. Wir wenden uns zu

Heinrich V.

er Chor fällt weg, — die erste Scene ist gestrichen. Der erste kt beginnt im Staatsgemach.

Zweiter Auftritt. Strasse in London. Wirthin, Pistol (3. Scene es 2. Akts im Original). Pistol nimmt tragischen Abschied:

Nichts hilft Dein Flennen, o Andromache;
Hektor muss ziehn, es gähnt das offne Grab.
Bleib' Du zu Haus und acht' auf unser Gut.
Schreib' an die Thüre: hier wird baar bezahlt,
Und traue Keinem. Schwüre sind wie Spreu.
Nun trockne Deine Perlen! — (Pathetisch.) Waffenbrüder,
Wir geh'n nach Frankreich!
(Ganz anders im Ton, sehr pfiffig.)
Wie Blutegel, Kinder,
Nicht Blutvergiessen, nein zu saugen, saugen,
Bis wir voll sind. Damit vorwärts — Marsch!

Falstaffs Page bleibt zurück. Ihm gefällt die Gesellschaft nicht. Inter kriegerischer Musik spricht er, theilweise mit Benutzung der Chorstellen:

Jetzt, wo die Jugend Englands ganz in Gluth, —
Wo seidne Buhlschaft hängt im Kleiderschranke,
Wo Waffenschmiede nur gedeihen, nur
Die Ehre herrscht in jeder Mannesbrust, —
Jetzt schwebt Erwartung in der hohen Luft
Und winkt hinüber mit dem Schwert nach Frankreich,
Dem Spiegel aller Könige zu folgen.
Es heisst, am Hampton-Damm schifft er sich ein.
Ich seh' im Geist sein mächtiges Geschwader
Die Anker lichten und mit bunten Wimpeln
Lächeln den jungen Tag. Die helle Pfeife
Ertönt, Ordnung in dem Gewirre schaffend,
Am hänfnen Tauwerk klettern Schifferjungen,
Wie Flügel spannen sich die Leinensegel,

Von unsichtbaren Winden sanft geschwellt,
Und gross wie eine Stadt tanzt sie dahin,
Die majestät'sche Flotte auf den Wogen
Durch die gefurchte See die Kiele ziehend.
O nehmt mich mit! Ich bleibe nicht zurück
In England, das, still wie die Mitternacht,
Nur Greise, Weiber, Kinder noch enthält.
Ich bin kein Kind mehr; grosser Zeiten Feuer
Hat vor den Jahren meinen Sinn gestählt:
Er steht auf Krieg, auf Ruhm und Abenteuer,
Von meines Königs hohem Schild beseelt.
Ich klamm're mich an seines Schiffes Steuer
Und will, — ob Sieg, ob Tod ihn mag ereilen, —
Das Heldenlos als braver Knabe theilen!

Der zweite Akt beginnt im Palast des Königs von Frankreich. Hier ist viel verändert, verlegt, selbst neu geschrieben. Dauphin, Orleans, Bourbon, Connetable, im Styl der fünften Scene des dritten Akts; jener übermüthig; dieser warnt wie in der vierten Scene des zweiten Akts. Wir erfahren das Unwohlsein des Königs Karl, des Halbirrsinnigen. Wer wird da dem Briten die gebührende Antwort geben? „Ich, der König," ruft die gebrochene Majestät.

Der Gegensatz romanischen und germanischen Wesens tritt in diesen Auftritten scharf hervor. Vielleicht kennzeichnet sich Shakespeare nirgends so scharf als germanischen Geist und in Opposition zu dem Romanenthum. Wie im Hinblicke auf Heinrichs V Selbstkrönung an Heinrichs IV Krankenbett, sagt König Karl, als der Dauphin „Es lebe König Karl" ruft —

Was meinst Du? Klänge besser nicht, der König
Ist todt, es leb' der König! — König Ludwig!

Die Gesandten Englands werden empfangen, nachdem Karl vorher noch einmal warnt, die Feinde zu verachten.

Später Kriegsberathung. Der Connetable schlägt einen Ueberfall vor, die Prinzen fordern übermüthig offne Schlacht. Karl lässt sich die Oriflamme und sein Schwert bringen, kann dies aber nicht mehr heben:

Zu schwer! für meinen schwachen Arm zu schwer!
Mir taugt kein Schwert mehr und kein Marschallstab;
Ich kann nur noch im Kartenspiele kämpfen.
Nur Kartenkönige stechen im Piquet . . .
(Er verliert sich in Wahn).

Gebt mir die bunten Blätter, die der Witz
Erfunden hat, um einen kranken König
In seines Wahnes Stunden zu zerstreuen.
Ich spiele ... König Heinrich ist mir noch
Revanche schuldig ... für Crecy Revanche ...
Wer sagt, dass ich verliere? Die Partie
Steht gut...

Die Oriflamme, ursprünglich die Kirchenfahne der Abtei von
)enis, dann die Kriegsfahne der französischen Könige, in den
schen Kriegen zum letzten Male gebraucht, wird gebracht.

Zum letzten Mal — ich schwör's bei Saint Denis —
Wird Euch die Oriflamme vorgetragen,
Wenn sie nicht siegreich aus dem Kampfe kommt.

'u schwach zu kämpfen, geht Karl beten. Verwandlung: eng-
s Lager. Sir Thomas Erpingham und Fluellen. (6. Scene
Akt.) Später König Heinrich mit Bedford. Der Auftritt mit
oy fällt weg. Heinrich stellt sich in Gottes Hand, will die
cht nicht suchen, auch nicht meiden.

)ritter Aufzug. Zelt des Dauphin, im Styl der jeunesse dorée
ene 3. Akt), England und sein Heer wird verhöhnt; selbst der
table sagt: das Fussvolk gleiche Vogelscheuchen, die Reiter
steckten Leuchtern, Alles sei beschmutzt. —

Ein Stoss, ein Sturz auf das Gespensterheer,
Und es zerfliesst wie Nebel vor der Sonne.

Ind nun der Gegensatz wieder:

'erwandlung: englisches Lager. (4. Akt, 1. Scene.) Der Kö-
;iht Erpingham's Mantel, um das Lager zu prüfen. Hier ist
onolog eingelegt. Heinrich überlegt die Lage des Feindes
er Seinen und will diese trösten gehen.

Auf, König, übe Deine heil'ge Pflicht,
Noch vor dem Tag sei Du der Deinen Licht.

unächst stösst er auf Pistol, dann auf Fluellen, später auf Ba-
d Williams und tauscht den Handschuh mit diesem. Hierauf
onolog: „Nur auf den König!“ Erpingham sucht den König.
ich bleibt hierauf allein zurück, kniet nieder und betet:

Nicht heute, Herr,
Nur heute nicht gedenke meines Vaters
Vergehen mir, als er die Kron' ergriff.
Ich habe Richard's Leiche neu beerdigt

Und mehr zerknirschte Thränen ihr geweiht,
Als Tropfen Blut gewaltsam ihr entflossen.

Vierter Akt zweite Scene ist gestrichen.

Verwandlung: Platz vor Heinrichs Zelt. Vierter Akt, dritte Scene. Heinrich giebt den Schlachtbefehl. (Montjoy ist wieder gestrichen.) Alle sollen zu Fuss fechten, auch er. Vor Gott und dem Tode sind wir gleich. Er lässt zum Gebete blasen, kniet nieder und küsst den Boden. —

Ich küsse Dich, du Grund, der mir gehört,
Vom schnöden Feind mir rechtlos vorenthalten,
Jetzt bald die Wahlstatt zwischen ihm und mir,
Vor Nacht noch manches braven Mannes Grab,
Vielleicht auch meines . . .

Hierauf Aktus unter feierlicher choralartiger Musik. Der vierte Akt beginnt mit der fünften Scene dieses Aufzuges; dann folgt der Auftritt zwischen Pistol und Lefer. Nach der Schlacht Heinrich und der Soldat. Der Handschuh wird getauscht, die Todtenliste wird gebracht: York fiel. Te Deum.

Fünfter Akt. Pistol muss Lauch fressen und will nach England zurück.

Verwandlung. Inneres der Peterskirche zu Troyes in der Champagne. Heinrich und Karl; Heinrich und Katharine, (die bekannte reizende Liebesscene, in der Frl. Bussler die radebrechende Französin reizend darstellte); hierauf kehren Karl und der Hof zurück. Heinrich schliesst:

O Himmel sieh auf dies neue Band
Segnend herab! Dass Nichts uns wieder scheide,
Mein Weib und mich und unsre Länder beide!
Dass Engländer, Franzosen, nur die Namen
Von Brüdern seien. Gott, dazu sag' Amen.

Die Weimarer Aufführung liess nach diesem Stücke die Pause eines Abends eintreten; in der That liegt hier ein Einschnitt, den Ulrici als den dritten Akt der grossen englisch-historischen Tragödie bezeichnet. Mit Heinrich V ist ein Fürst voll inneren Berufes auf den Thron gestiegen; England steht geachtet da; der heimische Parteigeist ist nach Frankreich abgelenkt. Die schlimmen Folgen dieses Eroberungszuges, der die beste britische Kraft über das Meer entführte, sollten sich erst unter dem Nachfolger enthüllen. Jetzt — im Augenblick — steht Heinrich V glänzend da, wie nach ihm erst

Heinrich VIII wieder. Der frische Geist des „Bastards“ ist hier König worden.

Heinrich VI (1. Theil),

in welchem Frankreich seine Selbstständigkeit zurückgewinnt, ist von Dingelstedt fallen gelassen worden, ohne Zweifel, weil uns Deutschen gerade die hier geschilderte Zeit durch Schiller's Lied der Jungfrau in einem ganz anderen Lichte vorschwebt, und wir diese „Pucelle“ fast als eine Entweihung ansehen würden, vor Allem auf Weimar's Boden.

Dingelstedt's Bearbeitung beginnt mit dem 2. Theil des Originals. Heinrich VI stellt im Thronsaale die einzelnen Grossen Englands der Königin vor, vor Allem:

Hier unser Oheim Gloster,
Des Reichs Protektor.

Margaretha (mit ironischer Betonung).

Eures Reichs Protektor?

Heinrich.

Mein Vetter York!

Margaretha.

Frankreichs Regent — gewesen!

Heinrich.

Der Kardinal von Winchester, mein Grossoheim!

Kardinal (segnend).

Der Himmel wolle segnen Euren Eingang.

Margaretha (sich beugend, für sich).

Und Deinen Ausgang, ränkevoller Priester.

Die Verwandlung führt uns in das Gemach der Herzogin von Gloster. Gloster und Herzogin Eleonore. Später Eleonore allein. Dann noch Hume und Betsy Burke, ein hexenhaftes Weib. Sie wollen den bösen Geist beschwören und ihm Eleonorens Fragen vorgelegt haben. Letztere will diese, ihre Handschrift, wieder zurück. Verwirrt meint Hume, er habe sie verbrennen müssen. Hume und Betsy allein, theilen das Gold und erklären, sie wollen die Fragen wieder den Gegnern verkaufen. Eine neue Verwandlung führt uns in das königliche Schloss zurück. Suffolk verspricht der ehrgeizigen Königin, er habe eine Schlinge, die Herzogin zu vernichten.

Margaretha.

O Suffolk, Suffolk, wenn Euch das gelingt,
So fordert jeden Lohn; er soll Euch werden.

Suffolk (wirft sich schwärmerisch vor ihr nieder).

„Der König naht“ — „verhasster Zwang!“

Vorige. König. Gloster. Eleonore. York. Der Streit gegen Eleonore bricht los. Margaretha lässt den Fächer fallen, damit Eleonore ihn aufhebe; das gebiete in Frankreich die Hofsitte der ersten Dame. Eleonore will der Königin den ihren geben und stösst den anderen mit dem Fusse fort. Nun tritt Suffolk mit der Klage vor.

Kardinal.

So sollen sich in unsrem reinen Land
Die Gräuel Frankreichs ruchlos wiederholen?
Uns Allen ist in frischem Angedenken,
Wie dort ein Hexenweib, genannt die Jungfrau
Von Orleans . . .

Alle (schaudernd).

Johanna d'Arc!

Kardinal.

Den Dauphin,
Den Herzog von Burgund und alle Edlen
Bezaubert hat . . .

Selbst Gloster ist entsetzt. Ist sie schuldig —
So sag ich mich auf ewig von ihr los. —
Mich müsst Ihr frei von jeglichem Verbrechen
An meinem Land, an meinem König sprechen.

Hier schliesst der Akt.

Der zweite Akt spielt im Garten des Tempels in London. York, Salisbury, Warwick, Suffolk, Sommerset, Clifford u. A. schweigen wie nach heftigem Wortstreit.

York.

Ein Vorschlag! Weil hier Niemand reden will,
So offenbart in Zeichen die Gedanken.
Wer unter Euch als echter Edelmann
Auf seines eignen Hauses Ehre sieht
Und darum mir auch nicht verargen darf,
Wenn ich den Anspruch York auf Englands Krone
Festhalte: der erkläre sich für York,
Indem er eine weisse Rose pflückt
Von diesem Strauch, wie ich hiermit es thue.

Suffolk.

So pflücke, wer zu seinem König hält,
Zum Hause Lancaster, die rothe Rose.

York, Salisbury, Warwick bleiben zurück. York entwickelt seinen Thronanspruch; die Gefährten huldigen ihm und schliessen mit

inen Bund. Die Verwandlung zeigt die Gerichtshalle in Lon-
Das Urtheil lautet dahin, Eleonore sei verbannt. Man wirft
schwarzen Schleier über ihr Haupt. Hume und Betsy sollen
nnt werden. Sie fluchen und prophezeien, dass ihre Mörder
nnatürlich sterben werden. Gloster wird vom schwachen Kö-
iit schwankender Stimme aufgefordert, den Stab abzugeben.
ıal und Suffolk bleiben zurück. Zuerst sich belauernd, schlie-
ie endlich einen Bund. Den Stab mag er behalten —

Mein Ziel ist anderswo . . .

Kardinal (auf die Rose an Suffolk's Brust deutend),

Die rothe Rose?

Die Rose ist die Königin.

Beide haben verschiedene Ziele, aber einen Weg.

'osaunenstoss. Sheriff: „Platz einer armen Sünderin!“ Eleonore
herbeigeführt. Gloster erhält die Parlamentsladung. Der She-
ıhnt Gloster zu gehen und Eleonoren zu verlassen. Nun kommt
rzürnte Volk. Die Diener erbieten sich Eleonore zu befreien;
r will nichts gegen das Gesetz unternehmen. Der rohe Haufe
herein und verhöhnt die Gestürzte:

Gelt, Schatz, Dein neuer Hof gefällt Dir nicht?

tönt der Ruf: „Zur Kirchenbusse!“

Eleonore.

Wahnsinnig Volk, was hab' ich Dir gethan,
Dass Du an meiner Todesqual Dich weidest?
Ich bin das Weib des Manns, den Ihr vergöttert,
Des guten Lord-Protektors armes Weib.
Wie Vielen that ich wohl und Keinem wehe!

Volk.

Fort mit der Zauberin! Zur Ausstellung!

Eleonore.

Wohlan, so kommt! Geleitet mich zum Pranger!
Ich will nicht wanken auf dem Höllenanger.
Erhobnen Hauptes zieh' ich Euch voran,
Die Furie vor der Schaar der Rachegeister,
Die wirren Haare schüttelnd wie die Schlangen.
Und wenn in meiner Brust geheime Kräfte,
In meinen Händen schlimme Zauber wohnen,
Ich ruf' sie auf, ich ruf' sie alle an:
Rache an der, die das an mir gethan!
Ihr sollt nicht für die arme Sünd'rin beten,
Nein flucht mit mir, flucht über Margarethen! (Aktus.)

Dritter Akt. Abtei zu Bury. Wie im Original; nur erscheint Clifford statt des „Boten.“ York allein; er soll nach Irland.

Vortrefflich, theurer Bruder! Ganz vortrefflich!
Mich zu entfernen, gebt Ihr mir — ein Heer
Und Freiheit — eben das, was ich bedarf.
Ihr dient mir, während Ihr mich stürzen wollt.
— — — — — — — — — — —
Wie Heinrich Bolingbroke, so zieh' auch ich
Als Herzog aus und komm' als König wieder —
Der irische Kanal — mein Rubikon!
An's Werk! Die Sonne Yorks erhebt sich schon,
Und Deine, Lancaster, geht blutig nieder!

Die folgende Verwandlung bringt Suffolks Verbannung und den Abschied der Liebenden, — die nächste den Tod des Kardinals, doch ausgeführter und wirksamer. Derselbe sieht im Wahn den König für den Geist des Protektors an. Als Heinrich den Kardinal auffordert: „Heb' auf die Hand“ versucht dies wenigstens der Darsteller zu Weimar (Lehfeldt) und kollert dann nieder. Der König flüstert: „Ein Vaterunser für die arme Seele.“

Die erste Scene des vierten Akts ist gestrichen, die zweite (Blakheath. Bevis Holland) theilweise verstärkt, ja karikirt. Cade wurde namentlich durch den Darsteller zu Weimar ein Zerrbild, mehr Hanswurst als Agitator. Verwandlung: Palast zu London. Margaretha allein mit Suffolks Portrait statt des im Original vorgeschriebenen Hauptes. Sie zieht einen Brief des Todten, kurz vor dem Tode geschrieben, hervor: Er starb im Angesichte Frankreichs, —

Worauf Dein süsser Fuss gewandelt hat,
Die Heimat unsrer kurzen schönen Liebe.

Heinrich erscheint: „Noch immer klagend“ u. s. w. Clifford bringt die Nachricht: Cade nahe! Heinrich zögert, ob er Blut vergiessen soll. König und Königin wollen nach Kenilworth entfliehen. Vom Westen her drohe auch Herzog von York mit einem Heer. Sie gehen endlich. Clifford ruft zum Kampfe. Verwandlung: Suffolk. Cade's Volk wird bereits schwierig, will nicht kämpfen, sondern theilen und nicht gehorchen „es sei ein freies Volk.“ Clifford tritt unter sie. Cade erwiedert nicht ohne Grösse:

— — Blödes Volk,
Willst Du, mit dem versprochenen Pardon
Um Deinen Hals, durchaus Dich hängen lassen?

Du schwurst, Dein Schwert nicht früher abzulegen,
Als bis Du Deine Freiheit wieder hättest.

Cade eilt zuletzt hinweg. Obwohl auf seinen Kopf 1000 Pfund
tzt sind, will Niemand ihm nach. „Lasst ihn laufen,“ meint
s. „Ein tüchtig Volk übt keine Polizei.“ Verwandlung: Schloss
Kenilworth. (Im Original 9. Scene.) Cade ist besiegt; doch
ε naht. Salisbury und Warwick erscheinen als Boten desselben
fordern die Krone für York, — dem, der nicht herrschen
ı, ein Pilgerstab! Der Kampf soll entscheiden. Auf Wieder-
n bei St. Alban. Aktus. Die 10. Scene fällt hier weg.

Fünfter Akt. Heinrichs Zelt bei St. Alban. Die Schlacht ist
oren. Margaretha fordert rasche Flucht. Clifford stirbt. Sie flie-
nach links, rechts erscheint York mit den Seinen. Warwick:

Trompeten auf! Noch Vieles ist zu thun.
Wir dürfen erst am Ziel, in London ruhn. (Ab.)

Hier ist im Original der zweite Theil zu Ende; Dingelstedt
mt in seinem beziehungsweise ersten Theil noch den Anfang
dritten Theils herüber und schliesst so, ohne Zweifel dramatischer.
wandlung: Westminsterhalle. York mit den Seinen bricht her-
Hierauf Heinrich und die Seinen. Als diesen vorgehalten
l, Heinrich IV sei ein Rebell gewesen, entgegnet der sechste
nrich:

Das ist nicht wahr: Hier die Westminsterhalle
Bezeugt das Gegentheil. Richard der Zweite
Hat hier, an dieser Stelle, einst entsagt
Zu Gunsten Heinrichs, meines Grossvaters,
Dem dann mein Vater folgte, diesem ich.

Wir bemerken hier gelegentlich, dass diese Stelle deshalb in
mar von eigenthümlicher und mächtiger Wirkung war, weil wir
inige Tage zuvor und derselben Dekoration gegenüber Zeugen
angerufenen Vorgangs waren. Der schwache Fürst begnügt
endlich: „Lasst mich lebenslänglich König sein,“ allein die
e Königin unterwirft sich nicht. Sie ruft hocherzürnt: „Hier
nein Recht, mein Kind!“ Sie zieht das Schwert. Der Sohn will
der Mutter bleiben.

Sieh, Volk von England, dieser ist der König,
Ein König ohne Land zwar, ohne Erbe,
Auch ohne Vater. Niemand ist für ihn
Auf Gottes weiter Welt als ich — ein Weib,
Doch eine Königin und eine Mutter! (Ab.)

Beide Parteien rufen: dem Kampfe „auf Tod und Leben
Margarethe auf der einen, der künftige dritte Richard a
andern Seite werden nun die Hauptgestalten des zweiten, bezieh
weise des dritten Theils von

„Heinrich VI."

Wir beginnen hier mit dem Auftritte in der Burg Sanda
Theil, 1. Akt. 2. Scene. Hierauf das Schlachtfeld bei Wak
Edmund fällt in Cliffords Hand. Dieser durchsticht ihn. York,
tig, wird von Margarethen aufgegriffen und mit einer papi
Krone verhöhnt. Sein Haupt soll aufs Thor gepflanzt werden
dem Wort der Hexe:

Obgleich wir ihr prophetisch Wort verlacht:
Vor Thoren nehme sich der Thor in Acht.

Der zweite Akt verläuft so ziemlich wie im Original; in
richs Monolog: „Trompeten statt Schalmeien! Wehe! Wehe!"
einige Verse aus den folgenden Scenen „Sohn und Vater" e
flochten. Richard bleibt beim Aktschlusse zurück, dem Cliffor
Haupt abzuhauen:

Das Haupt des Feinds von seinem Leib zu trennen,
Das überlass ich keiner fremden Hand;
Ich üb' es selbst. Auch todt will ich ihn haben —
Den Kopf aufs Thor von York, den Rumpf den Knab

Dritter Akt. Nach dem Waldauftritt mit dem Einsiedler
rich und den Förstern treffen wir den neuen König Eduard im T
saale; er theilt den Brüdern die Wahl der schönen Grey mit.

Georg.

Doch Warwicks Werbung um Prinzessin Bona?

Eduard.

Als Heinrich eine fremde Fürstin freit',
Wie schalt ihn England da um seine Wahl.
Nun wähl' ich eine Tochter meines Landes,
Von gutem Haus, sittsam und hochanständig,
Und das ist auch nicht recht . . .

Der Edelmann ist gestrichen. Der König entfernt sich. Ri
bleibt zurück, spricht den grossen Monolog, der plötzlich einen
blick in die weitsehenden Pläne dieser schwarzen Seele ges
Die folgende Verwandlung ist neu geschrieben. Seeküste be
ver. Margarethe und Prinz von Wales. Dieser ist traurig,
Frankreich sich mit England vermählt, die letzte Hülfe. Wa
wird nun kommen und uns gefangen nehmen. Die Mutter tr

— Das wird er nicht.
Er ist's auf den ich hoffe, liebes Kind.
— Aus diesem Meer,
Worin das schönste Sternbild meines Lebens
Versunken ist, geht mir nach langen Stürmen
Der erste Strahl der Hoffnung wieder auf!

Ob er es ihr gestatten will, über seine Hand zu verfügen? Er habe nie daran gedacht . . .

Befrage nicht Dein Herz, geliebter Sohn!
Wenn Du nach einem Königsmantel strebst,
So lerne seine Schläge früh ersticken.

Margarethe (allein).

Er liebt noch nicht . . .

Sie denkt der Landung mit Suffolk . . . Schüsse fallen. Warwick landet! Margarethe grüsst, Warwick ist erstaunt, und das Volk flucht der Hexe von Neapel. Er will das junge Glück mit keinem Blute färben; er bringe eine Braut.

Margarethe (lächelnd). Du kommst zu spät . . . Sie erzählt dem Erstaunten die Verlobung mit Lady Grey. Warwick sieht sich entehrt; er will die Yorks stürzen. Margarethe bietet Frankreichs Hülfe. — Sie einigen sich.

Margarethe.

Des Königs Sanftmuth kennt Ihr; lasst ihm sein
Gebetbuch, so wird er das Schwert Euch lassen
Und des Protektors Hirtenstab dazu.
Ich — bin ein Weib. Ein Mann wie Ihr, Graf Warwick,
Wird mich beherrschen, weil er herrschen kann.
Der Sohn sei das Pfand und werde Gatte der
Tochter Warwicks, Anna!

Warwick.

Nach London!
Zum Spielzeug machte mich sein Uebermuth,
Ich will den Spass in blut'gen Ernst verkehren;
Hinweg die weisse Rose von dem Hut,
Die rothe kommt durch mich zu neuen Ehren.

(Akt.)

Der vierte Aufzug spielt zu London im Thronsaal. Frankreich will zum Hochzeitsfeste 5000 Gäste schicken — in Eisen! Die Verlobung des Clarence mit einer Tochter Warwicks ist von Dingelstedt nach der Geschichte geändert: „Wohl mit der jüngern, Clarence will die ält'ste.“ Derselbe geht, um diese zu freien,

vom Bruder zu Warwick über. Unmittelbar folgt zu Warwickshire der Empfang des Clarence. Der Ruf ergeht: Nach London! Heinrich aus dem Tower zu holen! Plötzlich Bewegung! Der König Eduard gefangen! Margarethe war bei dem Handstreich. Eduard wird herbeigeführt und der Krone beraubt. Margarethe zürnt, dass Eduard nur verhaftet wird:

Die einzig sichre Haft sind sieben Fuss
Im grünen Rasen oder frischer Erde.

Warwick.

Woraus die späte Hand der Rache wächst.
Ich bin kein Schlächter, wie Lord Clifford war,
Und führe mit Gefang'nen ohne Wehr
Nicht gerne Krieg. Ich dächte, Königin,
Die weisse Rose trank genug des Bluts,
Um roth zu werden, und die rothe Rose
Verlor genug, zur weissen zu erbleichen.

— — — — — — — — — —

Margaretha.

Ihr irrt, Graf Warwick. Der allein beschliesst
Den langen schrecklichen Vertilgungskrieg,
Der sich als einzig Lebender auf Todten
Den neuen Thron des Königreichs errichtet.
Entweder tödtet oder lasst Euch tödten;
Kampf bis auf's Messer: das ist meine Losung.
Ich geh' zum Heer. Vertraut mir gütig die
Fünftausend Mann, die König Ludwig schickte,
Ich will mit Sommerset und meinem Sohn
Sie führen, bis der Feind vernichtet ist.

Warwick.

So sei's; ich kehre, Heinrich zu befreien,
Zurück nach London. Glück sei mit uns Zweien!

Die Verwandlung führt uns in den Tower. (Akt 4, Scene 6.) Der befreite Heinrich nimmt fast wehmüthig von der trauten Zelle Abschied. Nach der schlimmen Botennachricht von König Eduards Flucht erblickt Heinrich, wie er eben den Tower verlassen will, den kleinen Richmond:

Wie heissest Du mein Kind?

Richmond.

Ich heisse Richmond,
Wie Du, mein guter Mann.

Somerset (halblaut).

Respekt dem König.

Richmond (kindlich).

Bist Du ein König?

Heinrich (lächelnd).

Ja.

Richmond (mit Knabenstolz).

Ich bin ein Tudor.

Heinrich.

Mein kleiner Vetter also? Küsse mich!
Die Lancaster und Tudor sind verwandt.

Wie von einer Vision ergriffen sieht er in die Ferne der Zeiten:

Es ist noch rein die kleine weisse Hand,
Hat niemals Blut befleckt. All' unsre Kämpfe
Geh'n spurlos an dem klaren Sinn vorüber,
Gleich Sommerwolken an dem blauen Himmel,
Und weiss' und rothe Rosen sind ihm Blumen,
Nichts weiter. Solche Männer braucht die Zukunft.

Heinrich bittet Somerset den Knaben in die Bretagne zu flüchten, dieser schwört es. Er segnet das Kind.

Ein Heinrich giebt an England einst zurück,
Was es durch einen andern, mich verloren.

Der Vorhang fällt.

Der fünfte Akt spielt vor Coventry statt York. Warwick erscheint im geöffneten Thor und ist überrascht, Eduard zu sehen. Schliefen die Späher? Sie schelten ihn Königsmacher und Vernichter. Norfolk mit Truppen. Hierauf noch Clarence. Nach einer Pause wirft dieser die rothe Rose ab und geht zum Bruder über. Also entscheide die Schlacht! — Aus den Schlachten bei Barnet und Tewksbury hat die Bearbeitung eine gemacht; historisch liegen sie 19 Tage auseinander, grösser ist der örtliche Zwischenraum. Barnet liegt nicht weit von London, Tewksbury am Severn in Glostershire. Schlacht von Barnet. Warwick stirbt. Margarethe kommt mit neuen Truppen, wird in der Schlacht gefangen. Der Prinz sei entschlüpft. Verfolgt ihn! Eduard preist bereits seinen nun festgestellten Thron.

Richard (für sich).

Steht er so sicher? Mir verlieh der Himmel
Zum Heben eine hohe Schulter.

Der Prinz wird gefangen gebracht, spricht männlich. Wenn er den König anerkennt, soll er leben. Die Mutter auch? Nein!

Da weist er es zurück. — „Verräther, **ich** bin Euer König.“ Eduard sticht zuerst, dann Clarence, zuletzt Richard. Fort in den Tower! mahnt dieser; zuletzt wird Margarethe an der Leiche des Sohnes fast irrsinnig und befiehlt dieselbe sanft zu tragen, den Knaben nicht zu wecken! Er schlafe sacht! Sie selbst soll nach Frankreich. Eduard eilt zur Taufe eines Prinzen, endlich Friede hoffend.

Tower: Heinrich, Kommandant. Jener ist zerstreut, trüb. — Pochen. Richard erscheint. Endlich darf der sechste Heinrich sterben. An der Leiche spricht Richard:

Hinweg mit jedem Rest von Menschlichkeit.
Ich rott' ihn aus in **mir** mit Blut und Feuer
Und schaffe meine eigne ehrne Zeit:
Nur eins sei mir im Leben werth und theuer:
**Die Krone** — sonst ist dieses Herz von Stein
Und leer die Welt. Ich bin — **ich selbst allein.**

Hochaufgerichtet ruft er es, das Schwert über der Leiche schwingend.

Nun folgt die blutige Katastrophe:

„**Richard III.**“

Der bekannte Monolog: „Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit“ schliesst den ersten, der Auftritt zwischen Buckingham und Gloster den zweiten Aufzug. Der dritte beginnt mit einer Volksscene vor dem Tower, (2. Akt, 3. Scene), welche die Zeit und Stimmung malen soll. Eduard IV sei todt, Eduard V stehe unter der Vormundschaft Richards:

Kennt Ihr das Verslein, das auf ihn gemacht
Und seine Spiessgesellen? — Nein. — Lasst hören. —
Ein Katz', ein Ratz, ein Hund im Bund
Beherrschen Engelland zur Stund.
Ihr Herr und unser Aller ist
Ein Wildschwein, das die Rosen frisst.

Da naht ein Zug — Platz Seiner Majestät und dem Protektor Wales, Richard, Buckingham, Catesby u. a. (3. Akt, 1. Scene). Richard will, dass der junge König in den Tower ziehe. Dieser thut es mit Widerwillen. Richard, Buckingham, Catesby. Ein Gemach im Tower. Hastings, Catesby; zu ihnen stösst Buckingham, die Krönung festzusetzen. Zuletzt Gloster, sehr heiter. Verlauf wie im Original. Verwandlung: In Glosters Schloss. Galerie. Richard, Buckingham. Der Erstere lässt sich von den Bürgern scheinbar zwingen.

Vierter Akt. Staatszimmer im Palast. Richard als König auf dem Thron. Buckingham zögert, den jungen Prinzen zu tödten

att den Pagen zu fragen, was unwahrscheinlich klingt, lässt Riiard hier gleich Tyrrel rufen. Buckingham mahnt vergeblich an ie Grafschaft Herford, bleibt allein zurück und beschliesst die Flucht. un folgen die Scenen mit Tyrrel und den Frauen. Richard wird on der eigenen Mutter verflucht. Die Bewerbung um Elisabeths 'ochter, welche an die im 1. Akt erinnert, wurde in Weimar veriachshalber beibehalten. Die Mutter halb gewonnen! Und dazu och die Nachricht, Buckingham sei gefangen! Richard triumphirt och einmal:

Bring' mir den abgeschlagnen Kopf des Buckingham.
Indess ich diesen Knaben Richmond dränge.
Ein Jagdlied blast, der Eber wetzt die Fänge.

Der Vorhang fällt.

Fünfter Akt. Ebene bei Tamworth. Richmond Stanley vermummt ıleicht sich zu ihm mit Nachricht von der Mutter — Elisabeths ·chter weigere sich, —

Der letzte Zweig der weissen Rose Yorks
Bleibt Dir, mein Sohn, bewahrt, damit er sich
In Dir dem Stamm der Tudor fest verbünde
Und Englands neues Herrscherhaus begründe.

Im rechten Augenblick wolle er übergehen, zum Scheine muss noch einmal zurück. Richmond allein: „O Du, für dessen Feldrrn ich mich halte" — Verwandlung: Inneres von Richards Zelt. e Geister erscheinen. Verwandlung: Richmond tritt aus dem Zelt d spricht zu den Seinen. Verwandlung: Schlachtfeld. Richard, ıtcliff. Später Norfolk, der Bote. Richard:

Rückt vor! Dringt ein, wild wie des Meeres Welle.
Wo nicht zum Himmel, Hand in Hand zur Hölle.

Die Verwandlung öffnet die Bühne in ihrer ganzen Tiefe. Wilde hlacht. Der berühmte Ruf: „Ein Pferd!" Richard fällt. Das ama wird mit dem Rufe geschlossen: Hoch Richmond und Elieth! Die rothe und weisse Rose sind versöhnt, vermählt. England geht einer neuen schönen Zukunft entgegen.

Das schwache Drama: „Heinrich VIII" ist von Dingelstedt Recht fallen gelassen worden. Auch der grösste Dichter sinkt, nn er einen Augenblick Geschichte und Poesie vergisst und zum ımeichler werden muss.

Ueberblicken wir die Dingelstedt'sche Bearbeitung im Gan-, so billigen wir zunächst den Wegfall des achten Heinrich, beifen vom deutschen Standpunkte den dicken Strich, der den gan- ersten Theil des sechsten Heinrich traf, und bedauern nur den

Verlust des König Johann, ohne verkennen zu wollen, dass die ausgewählten sieben Stücke zu einem einheitlichen Ganzen sich zusammenschliessen. Wir sehen das Haus Lancaster steigen — dahei weist gleich die erste Scene des zweiten Richard auf Bolingbroke hin [1]) — mit dem Hause York ringen und endlich beide im Stamme der Tudor sich versöhnen. —

Die Gesichtspunkte, von denen die Theaterbearbeitung Shakespeare'scher Stücke beurtheilt werden kann, sind verschieden. Dei Standpunkt der Pietät will den Dichter möglichst unverkürzt und ist, bei Strichen schon empfindlich, bei Einschiebungen, welche nicht von ihrem Meister herrühren, sittlich entrüstet.

Es war weder uns noch Dingelstedt selbst ein Geheimniss, dass er von dieser rechten Seite schwere Angriffe erfuhr. Ihr steht eine äusserste Linke gegenüber, für welche es keine philologischen Götter, keine Autorität, keine Vergangenheit giebt, die nur das Heute und nur den Erfolg des Augenblickes kennt. Diese Partei nimmt Dingelstedt unbefangen statt Shakespeare hin, wenn jenei nur wirksamer und moderner ist. Zeitwidersprüche, Anspielungen die uns Kinder der Gegenwart freilich reizen, aber auf Shakespeare' Kleide leicht wie aufgenähte Lappen erscheinen, schärfere für un sere verwöhnten Gaumen zugespitzte Effekte erschrecken diese ra dikalen Umsturzmänner nicht.

Die Mehrheit — und zu dieser gehörte der grösste Theil un seres Kreises, der den damaligen Weimarer Aufführungen beiwohnt — wird wohl im Zentrum sitzen, und was insonderheit den Schre ber dieser Zeilen betrifft, so setzt er sich in dieser Frage gern in das linke Zentrum und will damit andeuten, dass er bei Striche und selbst bei Zusätzen nicht allzu ängstlich ist, welche den po tischen Werth nicht beeinträchtigen, sondern vielleicht in ein hell res Licht setzen, welche die Bühne und auch die Anschauungen de Gegenwart berücksichtigen, ohne den Grundton des Originals z verstimmen. Eine eingefügte kleine Motivirung, deren ein frühere naives Publikum nicht bedurfte, kann heute ein ganzes Stück, eine ganzen Akt retten; auf der andern Seite bedarf unser überreizte

---

[1]) Noch in Heinrich IV (2. Theil, 4. Akt, 1. Scene) betont Shakespea den Moment als entscheidend:

> O, als der König seinen Stab hinwarf,
> Da hing sein eignes Leben an dem Stabe,
> Da warf er selbst sich hin und Aller Leben,
> Die, durch Verrath und durch des Schwerts Gewalt,
> Seitdem durch Bolingbroke verloren gingen.

und ermüdeter Sinn mancher Kürzung wie mancher schärferen Betonung.

Dingelstedt wird, wenn er in dieser Weise vorging, um so weniger unseren Tadel verdienen, als ihm die schwierige Aufgabe gestellt war, die uns ferner liegenden englischen Historien auf der deutschen Bühne einzubürgern. Liegt wie hier Schauplatz, Zeit und Stoff so ferne, so muss das Messer wohl einmal tiefer eingesetzt, die Farbe kräftiger aufgesetzt werden. Nur die Art wie mit Cade umgesprungen wurde, verletzte und sah wie Tendenz aus. Das hereinbrechende Volkselement verdiente (1864) nicht einen so verstärkten Hohn.

Die Shakespeare-Hyperorthodoxen werden uns freilich grollen, weil wir nur daran zu denken wagen, dass die englischen Dramen uns nicht so nahe stehen wie jedes andere Schauspiel des grossen Briten. Die allgemein menschlichen Beziehungen, die geschichtlichen Vergleiche, die wir im Geiste ziehen, die politischen Reflexionen, die uns aus allen Auftritten entgegenflattern, die Staatsschule, in der wir hier sitzen, um über das Wesen des Staates, die Natur aller politischen Parteien und die beste Staatsform belehrt zu werden, auch die interessanten Charaktere, die aus diesem verwirrenden Figurenchaos hervortreten, Alles dieses wird uns vergessen machen, dass es doch eigentlich nicht unser Blut, nicht unsere Geschichte ist, dass wir um — Hekuba bangen. Alles dieses wird aber auf der andern Seite nicht hindern, dass die Aufführung dieses Cyklus immer ein gelehrtes Experiment („Caviar“) bleiben wird. Das Volk greift aus ihm nur zwei Gestalten heraus, zwei scharfkontrastirende, und umgiebt sie mit der Glorie des Ruhmes: Falstaff und Richard III. Was fesselt uns an sie? Das geschichtliche Interesse? Was kümmert uns, dass Falstaff ein englischer Lump und Richard ein englischer König ist! Uns fesselt in Falstaff der Ur-Lump, der menschheitliche Repräsentant der Liederlichkeit, der Spitzbube *κατ' ἐξοχήν*. Uns fesselt in Richard der Ur-Despot, der ewige Vertreter der Herrschsucht, der blutgierige, tyrannische König par excellence.

So hoch der eine, so tief der andere steht, so blutgetränkt der eine, so weingetränkt der andere, in Einem sind sie verwandt, in der blinden, empörenden Selbstsucht. Das Ich ist der Gott, zu dem Richard betete, wenn er noch beten könnte, — der Gott, vor dem Falstaff auf den Knien läge, wenn es nicht eines Hebebaumes bedürfte, ihn wieder emporzubringen. Falstaff geht Richard mit Recht voran; er kündigt diesen an; die Falstaffs erzeugen die Ri-

chards; der Erbe des nackten Materialismus ist der unverhüllte Despotismus. Im teuflischen Witze Richards klingt noch der Falstaff'sche Humor nach. Wie köstlich werben sie beide um Weiber, um — Kronen zu erpumpen. Die oft besprochene Selbstsucht der englischen Politik spiegelt sich in dem Umstande, dass aus einer ganzen Dramenreihe englischen Stoffes die Träger der Selbstsucht am lebendigsten hervortreten! Was nützt sie aber? Den König Richard und den Junker Falstaff beerbt zuletzt doch Cade — die Allgemeinheit — das Volk . . .

Gleich nach der Weimarer-Aufführung war die Rede davon, den ganzen Cyklus mit denselben Darstellern[1]) in Berlin zu wiederholen. Der Plan schwebte noch neuerdings. Wir bedauern, dass er nicht ausgeführt wurde; denn dort hätte er — wie politisch das Gottesgnadenthum mit scharfem Griffel illustrirend — auch und namentlich ästhetisch diejenige Rückwirkung auf die deutsche Bühne und Dramatik äussern können, die wir von dem Dingelstedt'schen Versuche uns versprachen. Es ist dabei ferne von uns, der idealen Bedeutung Weimar's nahe treten zu wollen. Wir Alle wissen, was grosse Männer hier geleistet haben, und sahen noch vor unseren Augen die wahrhaft fürstliche Grossmuth, die ein so bedeutsames Unternehmen in einer Zeit allein ermöglichte, in der den Vertretern des Volkes der Begriff und die Bedeutung einer nationalen Bühne noch immer nicht aufgegangen ist und die Pflege derselben den Civillisten zugeschoben bleibt.

Der Weimarer Versuch hätte seine grosse Tragweite erst dann,

---

[1]) Das Zusammenspiel war in Weimar vortrefflich und — bei so schwierigen Stücken — ein neuer Beweis, welch' vortreffliche Leistungen selbst Theater zweiten Ranges erzielen können, wenn ein Geist einheitlicher Leitung sie beseelt. Von den Darstellerinnen heben wir die geistvolle Frau Hettstedt (Margarethe von Anjou), die anmuthige Bussler (namentlich als Prinzessin Katharina von Frankreich), die stattliche Knauff (Eleonore Gloster, Anna Warwick) hervor, — von den Darstellern den Königsspieler Grans (Richard II, Heinrich V, Heinrich VI), der, in den heiteren Auftritten schwächer, vortrefflich zu repräsentiren und auch schwachen Fürsten etwas Adliges zu geben wusste: — den kräftigen Wünzer (Percy, Richmond), — den feinsinnigen Milde, den echt komischen Dessoir, Sohn, der in Falstaff lebhaft an Döring erinnerte und nur als Cade übertrieb, — Oberländer als Schaal, Franke als Stille, Knopp als Pistol, Dahn als Suffolk und endlich — um die beste Kraft zuletzt zu nennen — den imposanten Lehfeldt (heute wohl Deutschlands grösster Lear!) als Heinrich Bolingbroke, Kardinal von Winchester und Richard III. Die kleinste Rolle genügte, von den Königen bis zu den wirklich zierlichen Pagen.

wenn er auf eine deutsche historische Dramatik anregend einwirkt, wenn er unsere Dichter erregt und begeistert, unsere vaterländische Geschichte, die freilich zerrissener dasteht als die englische und nicht minder spröden Stoff darbieten dürfte, ähnlich zu bewältigen. Geschähe es auch immerhin Anfangs mehr in epischer Weise, nach Art jener Historien; die dramatische Auffassung würde sich schon später finden. Freilich können wir Bühnendichter nicht mehr leisten, als unser Boden — Volk und Zeit — ermöglicht. Möge der wachsende geschichtliche Sinn der Nation einem künftigen geschichtlichen Drama befruchtend entgegenkommen!

Freilich Eines darf auch nicht vergessen werden. Shakespeare lebte unter einer Elisabeth, in einer grossen, stolzen Zeit seines Vaterlandes. Ein froher Bürgersinn durchzog das ganze Volk; der Aermste fühlte sich als einen Briten. Wer blickte da nicht gerne auf die Vergangenheit zurück, vom Hafen aus auf die überwundenen Stürme?

So wohl ist es uns noch nicht. Die rothe und weisse Rose sind bei uns noch nicht vermählt, die Parteien leben noch. Der deutsche Dramatiker schreibt noch nicht für ein ganzes Volk; er scheitert an der Vielheit der Grenzen, der Dynastien, der Religionen. Für ihn besteht mehr als Eine Mainlinie.

Endlich, glaubten wir, könnte die stolze Form des Dramencyklus durch Shakespeare's grandioses Beispiel neubelebt werden. Kaulbach und Cornelius malten Cyklen, Wagner giebt uns einen Cyklus in Tönen. Und unsere Dichter? Wollen sie diese breite, reliefartige Form, Jahrhunderte zu bewältigen und eine Idee in ihrer ganzen, reich erschlossenen Fülle darzustellen, nicht auch wagen?

Raupach hat nicht nur einst einen Aufruf, die deutsche Geschichte in hundert Dramen zu bearbeiten, geschrieben, sondern selbst einen umfangreichen Versuch mit seinen „Hohenstaufen" gemacht. Trotz der Schwierigkeiten, mit denen das historische Drama heiliger deutscher Nation zu ringen hat, — der in die Zukunft reichende Gedanke eines deutschen geschichtlichen Dramencyklus soll gewahrt und gepflegt werden. Seien die Tage von Weimar, die einen beredteren Historiker als uns verdienen, Prolog und Vorbild gewesen!

# Randglossen.

Von

**William Bell.**

---

1. Zu einer Stelle in Pericles, Act III, Scene 1.

*Per. A terrible child-bed hast thou had, my dear;*
*„No light, no fire: the unfriendly elements*
*Forgot thee utterly: nor have I time*
*To give thee hallowed to thy grave, but straight*
*Must cast thee, scarcely coffin'd, in the ooze.*
*Where, for a monument upon thy bones,*
*The aye remaining lamps, the belching whale*
*And humming water must o'erwhelm thy corpse,*
*Lying with simple shells.“*

Wir wollen zuerst die Meinung der englischen Commentatoren über die italisirte Stelle hören.

*And aye remaining lamps etc. Old copies.*
*The air-remaining lamps — Steevens.*

*Air-remaining, if this be right, must mean air-hung, suspended for ever in the air: so (as Mr. Steevens observes to me) in Shakespeare's 21. Sonnet:*

*Those gold candles fix'd in heaven's air.*

*In King Richard II right drawn sword is used for a sword drawn in a just cause, and in Macbeth we meet with air-drawn dagger. Perhaps, however, the author wrote — aye-remaining. Thus in Othello W. „Witness you ever-burning lights above.“ — Again in Troilus and Cressida:“*

*„To feed for aye her lamp and flames of love.“ Malone.*

*Thus also, Milton in his Comus v. 197.*

*„— — — the Stars*
*„That nature hung in heaven and fill'd their Lamps*
*„With everlasting Oil.“*

*The propriety of the emendation suggested by Mr. Malone will be increased, if we recur to our author's leading thought, which is founded in the pomp of ancient sepulchre. Within old monuments and receptacles for the dead, perpetual (aye-remaining) lamps were supposed to be lighted up. Thus Pope, in his Eloisa:*

*„Hopeless, lasting flames, like those that burn*
*„To light the dead and warm th'imperfect sun.“*

*I would, however, read:*

*And aye-remaining Lamps etc.*

*Instead of a monument erected above thy bones, and perpetual lamps to burn near them, the spouting whale shall oppress thee with his weight and the mass of waters shall roll with low heavy murmur over thy head.*

*Steevens.*

*Hudibras has the same allusion*

*„Love in your heart as idly burns*
*As fire in antique Roman Urns*
*To warm the dead, and vainly light*
*Those only that see nothing by't.“*

*Reed.*

Ich habe diese lange Reihe von Noten von den besten Wort-Erklärern des Dichters in extenso gegeben, um zu zeigen, wie schwierig die Stelle gehalten wurde und wie wenig Erläuterndes daraus folgt. Die Meinung von Steevens ist nicht, dass *the leading thought*, der Grundgedanke: die pomphaften Gebräuche bei den alten Begräb-

nissen sei: im Gegentheil zielt Alles hier auf ihre Abwesenheit un die Nothwendigkeit darauf zu verzichten. —

Der Hauptanstoss dieser Herren ist, dass sie unter *Lamps* nu brennende Lichter annehmen wollten, während doch der Contras mit *belching Whale* offenbar etwas der See nicht Fremdes erforder und hier tritt ganz passend der Name eines Fisches auf, den man als Gegensatz zum Wallfisch fassen kann: die Lamprete, das Neunauge, in England nur bekannt unter dem von *Lamprey*, im gemeinen Leben wie *Shrimps, Welks* etc. abgekürzt in *Lamps*, wobei die Lesung der „*Old Copie*“: *air-remaining*, nur der Veränderung eines einzigen Buchstabens bedarf, um vollkommen passend und klar zu sein, wenn man den deutschen Begriff des Neunaugen verfolgt. Diese Fischart hat bekanntlich sieben Spiracula, die von dem Volke als Augen angesehen, mit den zwei natürlichen die volle Zahl von neun Augen liefern: es muss aber folgen, dass, wenn alle zum Sehen gebraucht werden, keine da sind zur Respiration und das Thier muss daher keinen Athem aushauchen können, folglich wird es immer *air-retaining* sein, und so durch die einfache Substituirung eines *t* für ein *m* wird der Sinn klar und der Gedanke einer der umfassendsten. In einer Linie der ganze Umfang der Ichthyologie von dem *Lamp*, der keine Luft aushaucht, bis zu dem *belching Whale,* dessen ausgespieene Strudel den Wallfischfängern auf die Spur helfen.

Es kann aber auch eine zweite Veranlassung den Dichter bewogen haben, diese beiden Fischgattungen in eine Kategorie zu stellen die aus mittelalterlichen englischen Gebräuchen entspringt, worin beide nach den Gesetzen Regalia sind. In Gloucester, wo in den vorbeifliessenden Severn das Neunauge noch häufig genug gefunden wird, ist der Stadtrath verbunden jedes Jahr dem Sovereign eine Lamprey-Pastete zu liefern, und es kann eine solche Delicatesse gewesen sein, an der König Heinrich II so übermässig sich labte, dass er an der Indigestion bekanntlich 1109 starb. Aber nichts destoweniger ist auch der Wallfisch englisches Regal, indem Blackstone in seinem Commentare behauptet, dass jeder an der Küste Englands gestrandete Wallfisch der Königin als Requisite gehört um ihre Majestät und ihre Hofdamen mit Fischbein zu den Corsetten zu versorgen.

Für humming wäre wohl besser hemming zu lesen.

2. Zu einer Stelle im Tempest Act 1 Scene 6.

„*Boats. Fall to't yarely* —

*Enter mariners.*

*Boats. Heigh, my hearts: cheerly, cheerly, my hearts; take in ? top-sail; yare, yare, tend to the Master's whistle — Blow till ou burst thy wind: if room enough.*"

Obgleich die Commentatoren die Erklärung von *yare* richtig er als *readily* angeben, so scheinen sie dieses Synonym mehr ıs der Nothwendigkeit, was hier von Matrosen gesprochen werden üsste, geschöpft zu haben, als aus innerer Ueberzeugung. Das Vort ist offenbar das deutsche *gar*, wie aus folgender Stelle von 'haucer erhellt. Diese ist genommen aus „*the Cokes Tale of 'amelyn*" V. 89—91, woraus Shakespeare „*As you like it*" geschöpft hat, wo Gamelyn sein Orlando ist, den der ältere Bruder nredet:

„*Afterward cam his Brother walkynge there*
*And said to Gamelyn, „Is our mete yare*"
*Tho wrothed him Gamelyn, and swore by Goddes book:*
*Thou shalt go bake thiself, I will nought be thy cook.*"

Hier sind die Worte Chaucer's mit dem deutschen „ist unser leisch gar" wörtlich wiedergegeben: und obgleich der jetzige ebrauch meiner Landsleute *yare* gänzlich ignorirt in dieser Beeutung und das Wort sowohl in der Matrosensprache wie in jeder ıdern Beziehung durch *ready* (fertig) ersetzt, so ist doch das deutsche *ar*, besonders in Eigennamen von Orten, noch vollständig nachzueisen, besonders in Wales.

# Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare.[1])

Von

**Michael Bernays.**

---

Dass die deutsche Literatur sich einer vorzüglichen Uebersetzung der Dramen Shakespeare's von Schlegel und Tieck rühmt, das weiss jeder, der überhaupt von deutscher Literatur etwas weiss. Wie sich nun aber die Uebersetzer in ihren Leistungen zu einander verhalten, ob sie ihre Thätigkeit gemeinsam begonnen und fortgesetzt oder wie sie sich in die schwierige Arbeit getheilt haben, — davon genaue Rechenschaft zu geben, möchte selbst manchem der Literaturgeschichte nicht Unkundigen schwer fallen. Arglos spricht man von der „Schlegel-Tieck'schen" Uebersetzung eines Werkes, gleich als ob beide Männer jedes Stück in Gemeinschaft übertragen hätten, oder man schreibt dem Einen die Arbeit des Andern zu — und Schauspieler wie Theaterzettel wissen gar von einer „Schlegel-Tieck'schen Bearbeitung" eines Shakespeare'schen Dramas zu reden. Schlegel war also doch wohl nicht ganz und gar im Unrecht, wenn er wenige Jahre vor seinem Tode missmuthig bemerkte: seine Arbeiten seien unbekannt; das ältere Publikum habe sie vergessen und das jüngere noch nicht kennen gelernt.

---

[1]) Unveränderter Abdruck aus der „Kölnischen Zeitung" vom 14. September 1864.

l doch sollten diejenigen, die eine Theilnahme für unsere
eratur nicht verläugnen, mit der Entstehung und Beschaffen-
: eines Werkes, welches so bedeutsam in unsere literarische
lung eingegriffen hat, wohl näher bekannt sein, um so mehr,
durch diese Kenntniss die Einsicht in den grösseren oder ge-
geren Werth der einzelnen Theile des Werkes bedingt wird. Wir
en in diesem Jahre das Säcularfest der Geburt Shakespeare's
angen; mit gerechtem Selbstbewusstsein gedachten wir der Ver-
nste, die wir uns um die Anerkennung seiner Grösse, um die
rdigung seines Geistes erworben; eine kurze Geschichte des Wer-
, welches vor Allem die Kenntniss des Dichters unter uns ver-
itet und für immer sicher gestellt hat, mag daher in dieser Zeit
it unwillkommen erscheinen. —

Zwanzig Jahre lang hatte man sich mit der von Eschenburg
oesserten und ergänzten Wieland'schen Uebersetzung begnügt,
August Wilhelm Schlegel, um das Jahr 1796, sich anschickte,
Dichter aufs Neue, und zwar — hierin bestand das Wagniss
die Neuerung — im engen Anschlusse an die Form des Ori-
als zu übertragen. Eben hatte Goethe's Wilhelm Meister in den
isen einer vorwärts strebenden, dem Höheren und Besseren zu-
'andten Jugend die Begeisterung für den britischen Dichter neu
ündet; zum ersten Male wieder seit zwei Jahrzehenten hatte sich
r der Grössten der Nation mächtig und eindringlich über ihn
nehmen lassen. Die Worte, in denen hier die Einzigkeit, die
mfassende Gewalt des Shakespeare'schen Genius gepriesen wurde,
sten Manchem wie dunkelgeheimnissvolle Sprüche tönen, die nur
ch ein unbefangenes, allseitiges Studium des Dichters ihr Licht
lten konnten, und die Art, wie hier mit kühnem Scharfblicke
weisem Bedachte eines seiner schwierigsten Werke zergliedert
im schönsten Sinne des Wortes erläutert worden, erschien als
lehrendes Muster für jeden, der Verlangen trug, in das Innere
Shakespeare'schen Welt zu dringen und den Geist ihres Schöp-
zu ergründen. Man fühlte, dass ohne die liebevollste Hingabe
den Dichter ein solches Verständniss nicht zu erringen sei.

Im günstigsten Zeitpunkte trat also die neue Uebersetzung her-
Aber auf das, was sie Neues bot, konnte man kaum vorbe-
et sein. Der Vers hatte auf unserer Bühne, seitdem der Alexan-
er in Missachtung gesunken war, noch nicht die Herrschaft,
n eine gelegentliche Duldung erlangt. Wilhelm Meister hielt
daher bei der Uebertragung des Hamlet an die Prosa, der er
eine lebhaftere Bewegung zu geben suchte, wie wir aus den

im sechsten und elften Kapitel des fünften Buches mitgetheilten Bruchstücken ersehen, und Goethe selbst deutet nirgends an, dass er eine metrische Uebersetzung für wünschenswerth oder nur für möglich halte. Schlegel, der inzwischen die thatsächliche Ueberzeugung von dieser Möglichkeit gewonnen, liess im Jahre 1766 in Schiller's „Horen" Proben seiner Arbeit erscheinen: das dritte Heft brachte Scenen aus dem zweiten Akte von „Romeo und Julie," an denen er später nur hier und da ein Wort glücklich geändert, das sechste den ersten Akt des Sturmes, der nachher von Neuem durchgearbeitet ward.[1]) Zugleich aber schien es ihm gerathen, sein Unternehmen, indem er es ankündigte, auch zu rechtfertigen und die Nothwendigkeit desselben darzuthun. Ein vortrefflicher Aufsatz im vierten Stücke der "Horen:" „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters," liess erkennen, dass er der Mann sein werde, die Schwierigkeiten der Aufgabe, die er wahrlich nicht unterschätzte, zu bezwingen. Er sprach es aus, dass, wenn der Dichter Shakespeare zur Erscheinung kommen sollte, er sich in den Formen zeigen müsse, die er selbst gewählt; „eine poetische Uebersetzung, welche keinen von den charakteristischen Unterschieden der Form auslöschte und seine Schönheiten, so viel möglich, bewahrte, ohne die Anmaassung, ihm jemals andere zu leihen, welche auch die missfallenden Eigenheiten seines Stils, was oft nicht weniger Mühe machen dürfte, mit übertrüge," eine solche Uebersetzung, wagte er zu behaupten, „könnte in gewissem Sinne noch treuer, als die treueste prosaische sein," und nur in einer solchen treuen und zugleich poetischen Nachbildung werde es möglich, „Schritt vor Schritt dem Buchstaben des Sinnes zu folgen und doch einen Theil der unzähligen, unbeschreiblichen Schönheiten, die nicht im Buchstaben liegen, die wie ein geistiger Hauch über ihm schweben, zu erhaschen." Wohl selten ist eine kühn gewagte Behauptung so glänzend durch

---

[1]) Will man eine Vorstellung davon haben, wie sich Schlegel's Kunst binnen kurzer Zeit vervollkommnete und er in seiner Methode sicherer und kühner wurde, so vergleiche man diese ältere Form mit der uns bekannten späteren Uebersetzung. So hatten z. B. Miranda's bekannte Worte: „Herr, die Geschichte könnte Taubheit heilen," ursprünglich gelautet: „Ein Tauber müsst' auf die Geschichte horchen" *(your tale, sir, would cure deafness)*. — Es bleibt zu bedauern, dass „Romeo und Julie" das Stück, an welchem er sich zuerst geübt und welches zuerst erschien, eine spätere Durcharbeitung nicht erfahren hat. Auch nur in diesem Stücke hat er von der Freiheit, die er sich vorbehalten, die gereimten fünffüssigen Verse des Originals mit dem Alexandriner zu vertauschen, einen ausgedehnten Gebrauch gemacht.

ie That gerechtfertigt worden. In rascher Folge — Schlegel's Fleiss
rar in jenen Jahren eben so ausdauernd wie ergiebig — traten von
797 bis 1801 acht Bände des neuen Shakespeare ans Licht, jeder
wei Dramen enthaltend. Dann aber rückten andere Arbeiten in
en Vordergrund. Schlegel ward ganz vom Studium der südlichen
)ichter hingenommen, und Calderon, den er zuerst bei uns einge-
ihrt, hielt ihn mit seinem Zauber gefangen. Zwar schrieb er an
iries im Jahre 1803, dass er den Shakespeare gewiss vollende und
ıoch im Sommer 1809 als Gries ihn in Coppet besuchte, sprach er
lieselbe Absicht aus, obschon er unverhohlen bekannte, dass er das
ıoetische Uebersetzen von Herzen satt habe. Die frische Lust der
\rbeit kehrte nicht wieder: nur noch ein Band folgte den früheren
1810); er enthielt Richard III — und von seiner ferneren Beschäf-
igung mit Shakespeare zeugt nur das kostbare Bruchstück aus dem
\nfange des „Macbeth," das Böcking im vierten Bande der Schle-
;el'schen Werke (S. 271—73) mitgetheilt und Tycho Mommsen in
eine Uebersetzung der Tragödie aufgenommen hat.

Die neun Bände nun, die Schlegel herausgab, umfassen sieben-
ehn Stücke: „Romeo," „Sommernachtstraum," „Julius Cäsar," „Was
ır wollt," „Sturm," „Hamlet," „Kaufmann von Venedig," „Wie es
uch gefällt," und die englischen Historien mit Ausnahme „Hein-
chs VIII.[1])

Aus den früheren Uebersetzungen konnte die Grösse des Dich-
rs von empfänglichen Gemüthern nur geahnt, aus dem, was hier
eleistet war, musste sie erkannt werden. Doch man glaube nicht,
ıss dem Werke gleich von Anfang an die Würdigung zu Theil
eworden, auf die es so gerechten Anspruch hatte. Ein Werk wie
ieses, das sich nicht zu den Anschauungen des Publikums herab-
ısst, sondern sie erhöhen und erweitern will, ein solches Werk
ıuss sich erst seine Leser heranbilden und manches platte Urtheil,
ıanchen oberflächlichen Lobspruch über sich ergehen lassen, ehe
ine einsichtsvolle Anerkennung Raum gewinnt. Nachdem sechs
ände erschienen waren, äusserte Schlegel (Athenäum 3, 327), noch
ehe er einer gründlichen Beurtheilung vergeblich entgegen. Und
llerdings war nicht viel Gründlichkeit zu erwarten, wenn unter
enen, die sich ein öffentliches Urtheil anmaassten, sich gar „ein
ackerer Mann" befand, dem „das Schicksal ein Exemplar des eng-

[1]) Ob Gries wirklich, wie berichtet wird (Aus dem Leben von I. D. Gries,
. 91), in Coppet einen Theil von Heinrich VIII fertig gesehen, muss dahin-
estellt bleiben. (Vgl. Schlegel's Brief an Tieck, Genf, 4. April 1809.)

zweiten Shakespeare versagt und dem es daher genügte, sich zum [illegible] seiner [illegible] der einmaligen Lecture des englischen Originals zu erinnern. Die Werke des Dichters wurden damals noch so wenig unter uns in der Ursprache gelesen, dass auch nur Wenige die feine Meisterschaft schätzen konnten, mit welcher Schlegel den verschiedenen Tönen des Originals seine deutsche Rede gefügig machte, sie bald eng zusammendrängte, bald sie in freierem Flusse ausströmen liess. Es bewegt uns zum Lächeln, wenn wir in Schillers Brief an Goethe vom 22. October 1799 lesen: „Ich habe in den neuen Band von Schlegels Shakespeare (er enthielt König Johann und Richard II) hineingesehen, und mir däucht, dass er sich viel härter und steifer liest, als die ersten Bände. Wenn Sie es auch so finden, so wär's doch gut, ihm etwas mehr Fleiss zu empfehlen." — Nur in dem Kreise der näher Befreundeten fand Schlegel gleich [illegible] für seine Arbeit bewunderungsvolle Theilnahme und die liebevollste Aufmunterung. Im „poetischen Journal" (1800) pries Ludwig Tieck mit grosser Einsicht das Auszeichnende dieser „neuen, eigentlichen Uebersetzung," die „so manche Gemüther nicht ansprechen will;" er glaubte, „sie sei für uns wohl die erste wahre Uebersetzung aus einer andern Sprache" und „sollte ihn grossentheils alles fernern Gesprächs und alles Streits über diese grossen Dichtungen überheben, denn für die Deutschen liege in ihr der Commentar des Dichters" (I, 34). Nach und nach drang diese Einsicht in immer weitere Kreise; allmälig lernte man das Vortreffliche als solches anerkennen und geniessen; man fühlte, dass Schlegel die Shakespeare'schen Werke zu einem Bestandtheile der deutschen Literatur gemacht hatte; sein Meisterwerk erlangte und behauptete das mustergültige Ansehen, das ihm gebührte.

Aber das Meisterwerk war unvollendet. Schlegel war mit Lust und Eifer auf anderen Studiengebieten thätig und hatte besonders die Pflege des Indischen erfolgreich begonnen. Und so hatte man fünfzehn Jahre lang vergeblich auf die Fortsetzung seines Shakespeare gewartet, als ein Dichter, der von früher Jugend an mit seinem reichen Gemüthe dem britischen Genius leidenschaftlich angehangen und für dessen Anerkennung vielseitig und fruchtbar gewirkt hatte, als Ludwig Tieck es unternahm, das grosse Werk zum Schlusse zu führen. Man darf es Tieck zutrauen, und er hat es kräftig genug ausgesprochen, dass er von dem schwer zu erreichenden Verdienste seines Vorgängers auf das Innigste überzeugt war; er nahm das Werk in seine Hand, weil keine Hoffnung mehr war, dass der Meister es wieder aufnehmen würde. So erschienen denn

im Jahre 1825 „Shakespeare's dramatische Werke. Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck.“ Indem er sich auf seine langjährige Vertrautheit mit dem Dichter verliess, hoffte Tieck, die Arbeit binnen kurzer Zeit zu Ende zu führen. Aber wie manche seiner Unternehmungen, gerieth auch diese in's Stocken, oder vielmehr sie kam gar nicht in Gang. Die beiden ersten Bände waren da, auch der vierte kam heraus, aber der dritte, in welchem sich Tieck als Fortsetzer Schlegel's zeigen sollte, liess mehrere Jahre auf sich warten, und als er endlich 1830 erschien, brachte das Vorwort die Nachricht, Tieck besorge die früher angekündigte Ausgabe so fern, „dass er die Uebersetzungen jüngerer Freunde, die ihre ganze Musse diesem Studium widmen können, durchsehe und, wo es nöthig sei, sie verbessere, auch einige Anmerkungen den Schauspielen zufüge.“ Wer diese jüngeren Freunde seien, erfuhr man aus den Noten zum siebenten und neunten Bande: es waren der Graf Wolf von Baudissin, der seine Kenntniss Shakespeare's schon im Jahre 1818 durch eine Uebersetzung „Heinrich's VIII“ bewährt hatte, und „ein anderer Uebersetzer, der sich nicht nennen will,“ in dem man aber, und zwar mit Recht, Tieck's hochbegabte Tochter, Dorothea, vermuthete. Diese beiden arbeiteten rüstig vorwärts, Tieck nahm die Prüfung ihrer Arbeit „in fester Ordnung, in gewissen Stunden“ vor, so dass die „Umänderung und Verbesserung der Uebertragung vorrückte, die allerdings auf diesem Wege Manches, nach Umständen mehr oder minder von ihm erhalten hat,“ und am Schlusse des Jahres 1833 lag diese erste Ausgabe des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare in neun Bänden vollständig vor. [1]) Was Tieck an Anmerkungen beigegeben, war geringfügiger, als man von einem solchen Kenner erwarten durfte, der seit vielen Jahren ein umfassendes Werk über den Dichter vorbereitet und oft angekündigt hatte. Er liess zwar hier und da ein hübsches und feines Wort über seinen Liebling vernehmen, beschäftigte sich aber vornehmlich mit der Kritik des überlieferten Textes und liess sich so, zum Bedauern des Lesers, auf ein Feld verlocken, auf dem er sich immer nur mit geringem Erfolge bemüht hat. Er übte jedoch seine Kritik nicht bloss an Shakespeare, er übte sie auch an den von ihm so häufig gepriesenen und aufrichtig bewunderten Uebersetzungen Schle-

---

[1]) Dorothea war an sechs Stücken thätig: „Coriolan,“ „Die beiden Veroneser,“ „Timon,“ „Wintermärchen,“ „Cymbeline,“ „Macbeth.“ Man sieht, sie wählte sich eben nicht die leichtesten. Die übrigen dreizehn rühren von Baudissin her.

gel's: er berichtigte sie nach vermeintlich besserer Einsicht. Manches, was Schlegel mit kluger Ueberlegung ausgelassen, ward von Tieck in den Text gerückt (man vergleiche in „Romeo und Julie" die vierte Scene des zweiten Aktes"), und gar mancher Vers musste geduldig bald eine leichte Aenderung hinnehmen, bald eine völlige Umbildung erfahren. Die Alexandriner, deren Schlegel sich in „Romeo und Julie" (Akt 2, Scene 3) bedient, wurden in fünffüssige Jamben umgesetzt; Hamlet durfte seinen ersten Monolog nicht mehr mit dem bekannten Vers beginnen: „O, schmölze doch dies allzu feste Fleisch" — er musste jetzt dem Originale ängstlich die misstönenden Worte nachsprechen: „O, dass dies zu zu feste Fleisch jetzt schmölze!" „Die schlotterichte Königin" (*mobled queen*), die bis auf den heutigen Tag so wohl gelitten ist, musste aus der Rede des Schauspielers weichen und einer „tief entstellten" Platz machen.

Ein solche Berichtigung seiner Arbeit konnte Schlegel nicht wohl beifällig aufnehmen. Langmüthig schwieg er eine Reihe von Jahren; als aber Anstalt zu einer neuen Ausgabe des deutschen Shakespeare gemacht wurde, gab er ohne Rückhalt seine Empfindungen kund. In einem an Reimer gerichteten sehr ergötzlichen und überaus charakteristischen Briefe (Werke 7, 281—291), der uns den alten Schlegel leibhaftig vor die Augen bringt, erhob er gar nachdrücklich Einspruch gegen das Verfahren seines Freundes. Er liebte und verehrte in diesem den Dichter; er zweifelte nicht, dass er als liebevoller Kenner, als begeisterter Ausleger der Kunst Shakespeare's manches Treffliche, aus tiefer Einsicht Geschöpfte werde vorbringen können; aber von Tieck's philologischer Tüchtigkeit schien er nicht in gleichem Maasse überzeugt, und vor Allem bestritt er dem Freunde das Recht, Stücke, die nicht unter dessen Leitung übersetzt waren, mit seinen Verbesserungen zu bedenken. Einen Theil dieser Verbesserungen wies er mit scharfer Kritik ab und verlangte, dass fortan die von ihm übertragenen Stücke, mit seinem Namen bezeichnet, unverändert, wie sie aus seiner Hand hervorgegangen, in die Sammlung aufgenommen werden sollten. Diesem billigen Verlangen willfahrte man, und in den folgenden Ausgaben wurden alle Veränderungen ausgemerzt: Schlegel's Arbeiten erschienen wieder zu ihrer ursprünglichen Form zurückgeführt und Tieck's Anmerkungen wurden nur den Stücken beigegeben, an welche seine Tochter und Graf Baudissin ihren Fleiss gewandt hatten. Diese Fortsetzungen des Schlegel'schen Werkes sind nicht gering zu achten. Sie bieten viel Schönes und Gelungenes, man vermisst weder ein liebevolles Eindringen, noch Fähigkeit und Kenntniss, und man

kann nur zufrieden sein, dass sich den Schlegel'schen Meisterstücken so sorgfältig behandelte Arbeiten anschlossen. Aber in eine Vergleichung mit jenen Meisterstücken darf man sie nicht bringen, wenn man gegen das Verdienstliche, das sie enthalten, nicht ganz ungerecht werden will.

Wie der Poet geboren wird, so war August Wilhelm Schlegel zum wahren Uebersetzungskünstler geboren. Er schrieb im Jahre 1799 (Athenäum 2, 281): „Ich glaube, man ist auf dem Wege, die wahre poetische Uebersetzungskunst zu erfinden; dieser Ruhm war den Deutschen vorbehalten.“ Diesen Ruhm hat vor Allen er uns errungen. Mit Herder und Voss theilt er das Loos, nicht sowohl durch eigene poetische Leistungen, als durch die Kunst, mit welcher er das dichterische Gut fremder Völker uns zuführte, gross in der Geschichte unserer Poesie da zu stehen. Herder, dessen Name uns im vorigen Jahrhundert überall da begegnet, wo ein wahrhafter Fortschritt in unserer Bildung geschehen ist — Herder liess uns die Poesie der Völker in ihren ersten kindlichen Tönen rein vernehmen und leitete unseren Sinn zu einer vielseitigen Empfänglichkeit an; Voss liess das Heldenlied der antiken Welt bei uns einheimisch werden und schulte die Sprache, oft mit hartem Zwange, so dass sie zur Aufnahme auch der schwierigsten Formen geschickt wurde. Beider Eigenschaften vereinigte Schlegel, indem er sie steigerte. Wie Herder, besass er den weiten offenen Sinn, den tiefen Blick, das poetisch gestimmte, leicht erregbare Gemüth, mit dem er an den verschiedensten Erzeugnissen ferner Zeiten und fremder Völker das Eigenthümliche rasch erfasste, gleichsam ihre Seele herausfühlend; wie Voss eignete er sich mit gründlicher Forschung das genaueste Verständniss der Autoren an und erwarb sich eine vollkommene Herrschaft über ein weit ausgedehntes Gebiet der mannigfaltigsten Formen. Aber während er diese Herrschaft ausübte, verletzte er nicht den angestammten Charakter unserer Sprache. Er war mit ihr viel zu innig vertraut, als dass er es nöthig gehabt oder über sich vermocht hätte, sie gewaltsam zu behandeln, und vielleicht nie hat ein Uebersetzer, der seine Sprache so verschiedenen Formen anbequemte, ihr dennoch so wenig Gewalt angethan. Er bereicherte die Sprache, wie es sonst nur ein echter Dichter vermag: er drang ihr nicht das Fremdartige auf, er suchte vielmehr die Keime, die sie noch unentwickelt in sich trug, zur Entfaltung zu bringen, er entlockte ihr Schätze, die sie selbst noch nicht zu kennen schien. Er wusste genau, was in der Sprache zu wagen war, und was er wagte, war ihrer Natur so gemäss, dass es bald

nicht mehr als Wagniss erschien. Hatte er sich der Form, des Wortes und des Sinnes der Urschrift ganz bemächtigt, dann dichtete er ihr, im freien Walten seines Geistes, nach und gestaltete den Ausdruck, gleich als ob er aus der Fülle eigenen poetischen Vermögens schöpfte. Daher das originale Gepräge seiner Uebersetzungen! Daher die kühne Selbstständigkeit, die einfache Gediegenheit, die körnige Kraft, die bewegliche Leichtigkeit des Ausdrucks!

Schon früh hatte Schlegel die Grundsätze, nach denen er verfuhr, in deutlichem Bewusstsein bei sich festgestellt. Diese Grundsätze waren zugleich die strengsten und die freiesten. Er wusste, dass in einem echten Kunstwerke die Form vom Inhalte nicht geschieden werden kann, dass eine solche Scheidung das lebendige Werk in seinen zartesten Theilen unheilbar verletzt; er forderte daher, dass jeder Dichtung ihre ursprüngliche Form erhalten bleibe. Aber er wusste auch, dass, wie er es später aussprach, „Alles, selbst der Begriff der Treue, sich nach der Natur des Werkes bestimme, womit man es zu thun hat, und nach dem Verhältnisse der beiden Sprachen.“ So hat er, in der Lehre wie in der Ausführung, stets neben der buchstäblichen Treue die geistige Freiheit gewahrt. Wenn Voss in späteren Jahren jedem Autor, den er vornahm, sclavisch Wort für Wort folgte und ihn doch seiner eigenen, starren Individualität unterjochte, ihn, um es derb auszudrücken, in's Vossische übersetzte, so ward Schlegel, mit bewunderungswürdiger Gewandtheit und Frische des Geistes, jedem neuen Werke gegenüber ein Neuer, ein Anderer. Er war weder der zaghafte Knecht, noch der herrische Despot seines Autors; er lebte als Geistesverwandter mit ihm in freier Gemeinschaft, er ward ein Mitgenosse der Offenbarungen, die jenem zuerst von der Muse anvertraut worden. Es gelang ihm daher, nicht bloss die Worte des Originals in ihrem ganzen Gewichte wiederzugeben und alle Töne, die das Gedicht vernehmen liess, vom kräftigsten Laute bis zum leisesten Anklange, mit sicherem Anschlage zu wiederholen; er vermochte es auch, das geistige Element, in dem ein eigenthümliches Kunstwerk sich bewegt, zu ergreifen und, was unfassbar über den Worten schwebt, in seine Nachdichtung hinein zu bannen. Er versetzt uns ganz auf den Boden, auf dem die fremde Dichtung ihren Ursprung genommen; aber wir fühlen uns bald auf diesem Boden wie zu Hause, weil wir Nichts vom Unbehaglichen der Fremde empfinden.

Wenn die Eigenschaften, die Schlegel zum unerreichten Meister seiner Kunst erheben, in den Uebersetzungen südlicher Dichtungen, vor Allem in seinem Calderon, am glänzendsten oder vielmehr am

endendsten hervortreten, so hat er sie doch in seinem Shakespeare
ı reichsten und grossartigsten entfaltet. Diese Leistung hat sich
ch bis auf den heutigen Tag als die wirkungsvollste erwiesen.
in Einsichtiger zweifelt daran, dass ein gelehrtes Verständniss
akespeare's, ein klares Urtheil über alle Einzelheiten seiner Kunst
r durch ein unermüdliches Studium des Originals zu gewinnen
. Wer aber am Geiste des Poeten sich auferbauen, sich des ewi-
n Gehalts seiner Werke versichern, wer seine Schöpferkraft be-
ındern, seine Kunst in ihren grossen Zügen erkennen und seine
eisheit verehren will, der mag nur fort und fort sich an den Shake-
eare halten, den Schlegel unter unsere grossen Dichter, als einen
ıheimischen, eingeführt hat. Dass er gerade mehreren der grossen
agödien, in denen die Leidenschaft am mächtigsten und furchtbar-
n waltet, seine Hand entzogen, das bleibt ein Verlust, für den
ıwer Ersatz zu hoffen steht. Um so werther mögen uns die Nach-
dungen bleiben, die wir von ihm besitzen! Er hat durch sie den
hm der deutschen Sprache erhöht und dem Genius des stamm-
wandten Volkes unter uns die Stätte bereitet.

In einem wahrhaft grossen Sinne hat Schlegel seine Kunst geübt.
nn er zuweilen, in späterer Zeit, auf das Uebersetzen ärgerlich
rden wollte und es scheltend eine „peinliche Knechtschaft, eine
dlose Kunst, ein undankbares Handwerk“ nannte, wenn er es
Allem beklagte, „dass der Uebersetzer, je mehr er an Einsicht
ehme, um so mehr die unvermeidliche Unvollkommenheit seiner
eit fühlen müsse,“ so war er dennoch jederzeit von der Bedeu-
g dieser Kunst durchdrungen, und gern schliesse ich diese Skizze
den schönen Worten, in denen er Amt und Würde des echten
ersetzers so erhebend schildert (Indische Biblioth. 2, 255): „Der
te Uebersetzer, der nicht nur den Gehalt eines Meisterwerkes zu
rtragen, sondern auch die edle Form, das eigenthümliche Ge-
ge zu bewahren weiss, ist ein Herold des Genius, der über die
en Schranken hinaus, welche die Absonderung der Sprachen
t, dessen Ruhm verbreitet, dessen hohe Gaben vertheilt. Er ist
Bote von Nation zu Nation, ein Vermittler gegenseitiger Achtung
Bewunderung, wo sonst Gleichgültigkeit oder gar Abneigung
tt fand.“

---

# Einige Bemerkungen und Nachträge zu Albert Cohn's „Shakespeare in Germany“.

Von

**Reinhold Köhler.**

---

## Zu S. CIV.

Ueber die „Englischen Comedien und Tragedien“ möge hier ein Urtheil aus dem Jahr 1675 mitgetheilt werden. Der ungenannte Verfasser des „Alamodisch Technologischen Interims“ (Rappersweil 1675), derselbe, der auch die Kunst über alle Künste und den pedantischen Irrthum verfasst hat (vgl. meine Einleitung zur Kunst über alle Künste S. XXVI ff.), sagt S. 499: „Etzlichen Ohren lautet nichts, was nicht nach Sophocle, Euripide, Senica, Plauto, Terentio und den Alten affectiret, andere wollen die Invention nur nach Guarino, Lopez de Vega, Ariosto, Razzi, des Marets, Tasso, Marini und anderen sinnreichen Ausländern verworren und eingewickelt, damit die unerwartete seltsame Veränderung die Sinne und Gemüther desto mehr einnehmen und beherrschen könne, haben. Andere, sonderlich heutige Franzosen (denen doch alles frei stehet) binden sich wenig an die rigorose Gesetze, so ältere und neuere gegeben und bei Aristotele, Scaligero, Casaubono, Pontano, Heinsio, Mesnardière und Voss aus denen in der Poëtica Giessena, Harsdörffer's Poetischen Trichter und Gesprächspielen, wie auch anderen zu lesen [illegible] [illegible] mit ihrem Kopf und artigen Erfindungen,

ls sonderlich an Moullier (welcher dem Comico Philemon gleich, ler nach Apuleji [Florida III, 16] Zeugniss expectabatur, quo in theatro fictum argamentum finiret, jam domi veram fabulam consummaverat, in seinem lustigen Beruf, als er den eingebildeten Kranken ürgebildet haben soll, einen wahrhaftig gestorbenen gezeigt) zu sehen. Viel von uns Teutschen, deren Mütter sich fast alle an Affen versehen, gehen ihnen einigermaassen in solcher Freiheit nach oder ür, und seind nicht alss scrupulos, folgen den Neuern im einigen, assen die Alten im andern fahren und hingegen, binden sich also icht an eine gewisse, durchgehende Art und Richtigkeit: wie Frischinus, Rist, Harsdörfer, Caspar, Gryphius, Bethulius, Stoll, Schoch und andere, auch unter den Herren Jesuiten, zeigen. Ja es schreiben ihrer etzliche in der lateinischen und Muttersprache o artig (hätte bald arg gesagt), dass die artige Unart u verwundern und Hans Sachs, die Fastnachts- und Kinelsbeers-Spiele dadurch ganz sinnreich werden; das Vomen Englischer Comoedien und mehrere so absonderlich edruckt können meine Zeugen sein. Wie ich nun diese nicht llichen kann, so ganz ohne Wissenschaft der Präcepten und Lehritze und also mit ungewaschenen Fäusten dieser freudenreichen ame nach der Schürzen tappen und tasten, also kann ich auch ejenigen, so gar zu ceremonios und affectirt ehrbar mit perfumirn Hänschen [d. i. Handschuhen] und überflüssigen Complimenten ıs Ding angreifen, nicht loben oder ihnen folgen, darum caressire h sie nach meiner Manier, die da hältet: Zu wenig und zu viel erderbet alles Spiel."

Ich habe diese in mehrfacher Hinsicht interessante Stelle in rer ganzen Länge auch deshalb mitgetheilt, weil wir auch an ihr hen, wie ein gelehrter Literaturkenner jener Zeit die Lustspielchter der Franzosen, Italiener und Spanier kennt, aber von dem amen Shakespeare keine Ahnung hat.

## Zu Seite CVII.

Das hier nur nach Rommel's auszugsweiser Mittheilung angehrte Urtheil des Joh. Rhenanus vom Jahre 1613 über das engche Drama und die englischen Schauspieler ist jetzt in der eben schienenen „Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel" von . Lynker (Kassel 1865) S. 249 vollständig nach der Handschrift gedruckt und mag auch hier eine Stelle finden. Rhenanus schreibt: ‚s haben aber die Alten solche [die Comödien] nicht allein hoch halten, sondern sie werden auch noch heutiges Tages beinahe

von allen nationibus Europae exercirt, da die Engländer, beids was die Composition und dann auch die Action belangt, ohne Zweifel den Vorzug haben. Denn was die Poeten und Comödienschreiber anlangt, brauchen dieselben in wichtiger, gravitätischer und trauriger materia ein sonderlich jambicum pentametrum, damit sie den Comödianten die Action gleichsam in die Hand geben, in geringen Sachen aber reden sie nur schlecht und in Prosa, damit hohe und geringe Dinge nicht commisciret, sondern einem jeden Theile seine Gebür zugestellt werde, und also beids ligatam und solutam orationem in den Comödien sehr nöthig zu sein erachten, auch eine ohne die andere (wenn man eine rechte Action nach Gelegenheit der Personen und Materie haben will) nicht wohl sein könne, vermeinen. Dieses hat den deutschen actoribus (so viel mir bewusst) bisshero gemangelt, welche sich entweder ganz an Reimenverse gebunden oder alles ohne Underscheid in Prosa vorgebracht haben, darinnen wichtige Sachen mit gebührlichen actionibus sehr schwerlich ausgedrückt werden können. Es haben auch viel vermeinet, es sei uns Deutschen unmöglich in unser Sprache die Engländer zu imitiren und gleiche carmina zu schreiben. Was aber die actores anbetrifft, werden solche, wie ich in England in Acht genommen, gleichsam in einer Schule täglich instituiret, dass auch die vornehmbsten Actores sich von den Poeten müssen underweisen lassen, welches dann einer wolgeschriebenen Comödie das Leben und Zierde gibt und bringet, dass also kein Wunder ist, warumb die Engländische Comödianten (ich rede von geübten) anderen vorgehen und den Vorzug haben."

## Zu Seite CIX.

Nach Lynker's eben erwähntem Buch S. 255 befindet sich die Comödie von Fortunato handschriftlich in Kassel. Es wäre wichtig näheres darüber zu erfahren, wie sie sich zur gedruckten Comödie verhält.

## Zu Seite CX.

Von dem fünften Stück des ersten Bandes der „Englischen Comedien und Tragedien," der Comödie von Sidonia und Theagenes sagte schon Tieck (Deutsches Theater I, S. XXVI): „Dieses Stück verräth am wenigsten den englischen Ursprung." und Cohn verweist auf dieses Urtheil Tieck's. Das Stück ist aber auch gar keine Bearbeitung eines englischen Originals, sondern — was bisher noch nicht bemerkt worden ist — eine Prosaumarbeitung der gereimten

Comödie Gabriel Rollenhagen's „Amantes amentes. Das ist: Ein sehr anmuthiges Spiel von der blinden Liebe, oder wie man's Deutsch nennt von der Leffeley." Wann Rollenhagen's Comödie zuerst erschienen ist, ist mir nicht bekannt; es giebt eine 3te Ausgabe vom Jahre 1604 (s. Goedeke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung (S. 316) und eine 4te vom Jahre 1614, die mir vorliegt. Diese Comödie ist nun in der Comödie von „Sidonia und Theagenes" Scene für Scene in Prosa wiedergegeben, wie ja sämmtliche Tragödien und Comödien dieser Sammlung in Prosa geschrieben sind. Hie und da hat der Umarbeiter etwas weggelassen oder hinzugesetzt, meist aber hat er nur die Reimverse in Prosa umgeändert, doch auch manche Reime, ja ganze Verspaare zuweilen stehen gelassen. Bei Rollenhagen sprechen der Knecht und die Magd durchweg in plattdeutscher Mundart, die der Umarbeiter in's Hochdeutsche übertragen hat, wobei ich zugleich bemerken will, dass er die Zoten im Munde des Knechts keineswegs vermehrt, sondern sie sämmtlich bei Rollenhagen vorgefunden hat. Die Personennamen sind bis auf einen im Original und in der Umarbeitung verändert. Im Original kommen folgende Personen vor: Simon der Vater, Vetula die Mutter, Lucretia die Tochter, Aleke ihre Magd; Hans der Bauersknecht, Eurialus [1]) der Stutzer, Lena die Hurenwirthin, Gratianus der Doctor juris; in der Umarbeitung: Calarisis Jungfrauen Vater, Grasilla Jungfrauen Mutter, Nausicles ein alter Buhler, Sidonia Jungfrau, Cnemon Baur, Theagenes Jüngling, Knabe oder Jung, Aleke der Jungfrauen Magd. Man sieht die Namen sind bis auf Aleke verschieden, die Personen selbst aber die nämlichen, nur dass an die Stelle der Kupplerin Lena, die zwischen den Liebenden Briefe besorgt, der Junge des Liebhabers getreten ist. Als Probe des Verhältnisses, in dem Original und Bearbeitung oft zu einander stehen, diene ein Stück der zweiten Scene des vierten Aktes. Bei Rollenhagen sagt:

Eurialus.

Ich muss euch aber eines fragen,
Mein allerschönstes Engelein.
Sagt, könt ihr mir wol günstig sein,
Eim solchen stiefelbraunen Knaben?

---

[1]) Eurialus und Lucretia als Namen eines Liebespaares sind dem berühmten Romane des Aeneas Silvius entlehnt. Die dürftige Handlung der Comödie (Tieck sagt a. a. O., sie habe fast keine Handlung) hat Rollenhagen gewiss selbst erfunden.

Köntet ihr mich noch wol lieb haben?
Wen habt ihr lieb auf dieser Erden?

Lucretia.

Keinen, ich wil ein Nonne werden.

Eurialus.

So macht mich zum Klosterprior,
Ich wil den Sütern wol stehen vor.

Lucretia.

Ihr könt anhalten, für mein Person
Habt ihr das Jawort hinweg schon.

Eurialus.

Nein gleichwol sagt mir ohne Scherz:
Wen liebt rechtschaffen euer Herz?

Lucretia.

Ich hab kein Lieb als Mutter und Vater,
Nächst Gott, mein Herren und Berather.

Eurialus.

Das weiss ich wol, ich frage frei,
Wer eur herzliebster Bule sei?

Lucretia.

Das weiss ich nicht, ich hab noch keinen.

Eurialus.

Wie könt ihr das von Herzen meinen?
Ihr seid kein Klotz, ihr seid kein Stein,
Sondern ein schönes Mägdlein.
Kenn ich doch allein einer zehen,
Die euch nur Tag und Nacht nachgehen.
Das kan nicht sein, dass unter alln
Euch nicht einer solte gefalln.

Lucretia.

Nent mir einen, wenn ihrs wohl wisset.

Eurialus.

Welchen ihr für den Liebsten küsset?
Ihr werdets selbst am besten wissn,
Wenn ichs thet, es möcht euch verdriessn.

Lucretia.

Ich wüsste keinen, ihr müstets sein.

Eurialus.

Das darf ich mir nicht bilden ein.
Jungfrau, sein diese Wort eur Spott,
So vergebs euch der liebe Gott.

Lucretia.

Nein traun was solt ich euch sein feind,
Weil ihrs mit mir nicht böse meint?
Ich bin demselbn von Herzen gut,
Der mir lieb und nichts leides thut.

Eurialus.

Ach ich bin euch von Herzen hold,
Wenn ihr es nur erkennen wolt.

Lucretia.

Ihr treues Herz, ihr falsche Kröte,
Ihr jagt mir jetzund ab ein Röte.
Ich trau euch nicht, es sein nur Wort,
Der hab ich mein Tag viel gehort.

Eurialus.

Fühlet mein Herz in meinem Leibe,
Ob es nicht schier zum Mund ausstreibe.
Die Wort besterben mir im Mund,
Ohn euch werd ich nimmer gesund.

Lucretia.

Mein Lemblein, ich muss euch vexirn,
Ich wolt euch ein wenig probiern,
Es ist nicht mein Ernst, denn ich gleub,
Dass euch die Liebe zu mir treib.
Wenn ihr mir treu zu sein wolt schwern,
Ich wil euch mein Herz treu gewehrn.

Eurialus.

Lucretia, mein ich es falsch,
So geb Gott, dass ich brech den Hals.

rmit vergleiche man die Stelle in den englischen Comödien:

Theagenes.

s frag ich noch, mein allerschönstes Engelein! Bekent mirs, mir auch günstig sein? Sagt, wen habt ihr lieb?

Sidonia.

wil eine Nonne werden.

Theagenes.

macht mich doch zum Prior in selbigem Kloster, denn ich western treulich auf den Dienst warten will.

Sidonia.

könt euch darumb bewerben, denn sollet ihr mein Jawort eit haben.

Theagenes.

Nein gleichwol saget mirs ohne Scherz, wen liebet ihr rechtschaffen auf dieser Erden?

Sidonia.

Nechst den Göttern weiss ich niemand denn Vater und Mutter.

Theagenes.

Das weiss ich wol. Wer eur Allerliebster sei, das frage ich.

Sidonia.

Das weiss ich nicht, ich weiss von keinen.

Theagenes.

Wie könt ihr das wol mit Wahrheit sagen? Ihr seid ja kein Holz, kein Stock, sondern ein schönes Mägdlein, kenne ich doch ihrer selber einer 20, die Tag und Nacht euch nachgehen. Nun kan nicht gleich sein, dass unter so vielen euch nicht einer gefallen solte.

Sidonia.

So nenntt mir doch einen, weil ihrs so wol wist.

Theagenes.

Das wil mir nicht gebühren, denn wenn ichs thete, mögtet ihrs übel aufnehmen.

Sidonia.

So wüste ich auch keinen, ihr müstets denn selber sein.

Theagenes.

Das darf ich mir nicht in Sinn ziehen, ziehet ihr mich aber darmit auf, so vergelt euchs der liebe Gott.

Sidonia.

Nein traun was solt ich euch lange feind sein, weil ihrs so gut mit mir meint, denn wer mir liebes und nichts leides thut, dem bin ich von Herzen geneigt.

Theagenes.

Ach ich bin euch von Herzen hold, wenn ihr es nur erkennen wolt.

Sidonia.

O ihr falsche Kröte, ihr untreues Herz, jetzt jaget ihr mir eine Röte ab. Ich traue euch nicht, es seind nur blosse Worte, derer ich mein Tage viel gehört.

Theagenes.

Ach fühlet mein Herz in meinem Leibe, ob es nicht solche Wort zum Munde rauss zwinget. Ach Sidonia, ohne euch werde ich nimmer gesund.

Sidonia.

Mein Herzchen, ich wolte euch nur probiren, ob es eur Ernst

ar, denn ich gar wol glaube, dass euch die Lieb zu mir getrieben. Venn ihr mir getreu zu sein verheisset, als wil ich auch hingegen uch mein treues Herz offeriren und versprechen.

Theagenes.

So Herzchen, meine ichs falsch, so hole mich der Geier!

Als weitere Probe diene eine Stelle aus dem dritten Akt, die lage des Gratian-Nausicles, der von Lucretia-Sidonia einen Korb ekommen.

Gratian.

Ach weh, ach das sei Gott geklagt,
Das heist jo thumkühn gnug gewagt.
Es schwant mich wol, es würde so gehn,
Ach het ich sie doch nimmer gsehn!
Ach dess muss ich mich ewig schemn
Ich will mich nur zu Tode gremn
Sol ich der Liebe nicht geniessn,
Wil ich die Sünd mit Tode büssn.
O Amor, du verfluchter Gott,
Was bringstu mir für grosse Nót!
Venus, du böse Teufelin,
Deine Tücke werd ich itzt inn.
Ach weh verfluchet sei der Tag,
Darin ich der Sonnen Liecht sach.
Ach wer ich doch nimmer geborn,
So wer mir diss nicht widerfahrn.
Niemand sol mich, ob Gott wil, sehn
Hinfort mit eim Menschen umgehn.
Ade, ade, du schnöde Welt,
Dein Weise mir gar nicht gefelt.
Gott woll mein mattes Herze tröstn
Und mein Elend wenden zum bestn.
Ich weiss bei keinem Menschen Rat,
Pfui dich an der nerrischen That.

In der Prosaumarbeitung entsprechen folgende Worte des Nau-les:

Ach weh, ach weh, ach das sei ja den Göttern geklaget, ach n ist mein Hoffnung auss, ganz und gar verloschen. Ach wolte tt, dass ich sie nicht erblickt, noch etwas von ihr gehört hätte. i grausamer Amor, verflucht seistu in Ewigkeit, wehe dir, grim-

mige Venus, für deine listige Tücke, damit du mich ins Verderben gebracht, ja wehe mir selbsten! Verflucht sei der Tag, darin ich das edle Firmament zum erstenmal mit meinen Augen lustriret. Niemand, niemand sol mich hinfüro weiter sehen, mit keinen Menschen wil ich Gemeinschaft haben, sondern mein Leben in Traurigkeit und Betrübniss enden. Ade, ade, o schnöde Welt, o Zeit, o Freud, deine Weise mir jetzt nicht gefelt. Gesegne euch Gott, o Laub, o Gras,[1]) o du schöne hellleuchtende Phoebe, gesegne euch Gott, was mir jemaln lieb oder angenehm gewesen, aber o Nemesis, o Eumenides, suchet Rache und strafet an der, die mich in solch Unglück gestürzet, die mich so trostlos sterben und verderben lesset. Ade, ade, ich scheide davon."

Aus der Erwähnung der Phoebe, der Nemesis, der Eumenides,[2]) so wie aus ähnlichen sonst vorkommenden antiken Reminiscenzen und aus häufigen lateinischen Bühnenbemerkungen,[3]) die nur zum Theil auch bei Rollenhagen vorkommen, in den übrigen Stücken der „Englischen Comedien und Tragedien" sich nicht finden, sehen wir, dass der Verfasser ein klassisch gebildeter Mann gewesen sein muss.

Endlich noch ein Beispiel für die Art, wie das Plattdeutsche ins Hochdeutsche übersetzt ist. Bei Rollenhagen sagt Akt I, Scene 6 Lucretia zu Hans:

Du Unflat du must nicht schendiren.

Hans antwortet:

So mote ghy meck de schnute vermuren.
Eck weit meh schnuptiler tau sprecken.
Ghy motent miner grofheit tau reken.
Use derens de achtend sau nich.

In der Umarbeitung sagt Sidonia:

Du Unflat must nicht so grob sein.

Cnemon:

So müsst ihr mir die Schnautze verschmieren, ich weiss nicht

[1]) Dies ist deutschen Volksliedern entlehnt, wo vom Leben Scheidende in gleicher Weise Abschied nehmen. Vgl. z. B. Uhland Volkslieder S. 304: Gott gesegen dich, Laub, Gott gesegne dich, Gras. Gott gesegne alles, das da was, ich muss mich von dir scheiden ... Gott gesegen dich, Sunn, Gott gesegne dich, Mon ... gesegen dich, [illegible] Lieb, was ich dich hon, ich muss mich von dir scheiden. Ambraser Liederbuch S. 366: Gott gesegen dich, Mon und Sunne, gesegn euch Laub und Gras, Gott gesegen dich, Freud und Wonne, Und was der Himmel beschleust.

[2]) Statt Eumenides ist [illegible] [illegible] Eumenides, was natürlich nur dem Setzer und Herausgeber zur Last fällt.

[3]) Z. B. ad ancillam in ostio stantem, vor hic potest cani cantio illa u. dgl.

ıuptiler ausszureden, ihr möchts meiner Grobheit zurechnen, ich
n es so genau nicht.

Diese Proben werden genügen um das Verhältniss der Bearbei-
; zum Original zu veranschaulichen.

Zu Seite CXIII, Anmerkung 1.

In Bezug auf die holländische Tragödie des Jan Vos „Aran und
s,“ Amsterdam 1641, welche eine Nachahmung des „Titus An-
ıicus“ des Shakespeare ist, bemerke ich, dass Georg Greflinger
elbe zu übersetzen jedenfalls beabsichtigt hat. Ob er es wirklich
an hat, muss dahin gestellt bleiben. In der Vorrede zu seiner
ersetzung des „Cid von Corneille,“ welche vom 1. August 1650
t ist, sagt Greflinger: „Gefällt dir [nemlich dem Leser] dieses
Uebersetzung des Cid], so erwarte noch drei andere, nähmlich
bekläglichen Zwang, die Laura und den Andronicus mit dem
n.“ Greflinger kannte, wie aus der Vorrede vom Cid hervor-
und sonst anzunehmen ist, die holländische Literatur, schwer-
die englische, weshalb wir hierbei nur an die Vos'sche Tragö-
nicht an die Shakespeare'sche denken dürfen. Der bekläglichе
ng ist ein Drama Lope de Vega's, ebenso vielleicht auch die
a. Vgl. die Einleitung zu meiner Ausgabe der Kunst über alle
ste Seite XII.

Zu Seite CXV.

Die im Juni und October 1626 zu Dresden von den Engländern
eführte Comödie „von dem König in England und dem
ig in Schottland“ ist 1628 zu Bautzen von den Schülern
ben worden. In der handschriftlichen Bautzener Chronik Te-
's III, S. 257 liest man nemlich: „Den 8. und 9. Mart. (1628)
n die Schüler mit Zustimmung des Rectors auf dem Rathhause
lateinische Comödia de vita scholasticorum und eine deutsche
Könige in England und Schottland auss dem Pickelhering
eführet.“ (Mittheilung des Herrn Gymnasiallehrers Dr. Schubert
autzen, vgl. dessen Programm vom Jahre 1864 „Zur Geschichte
Gymnasiums in Budissin,“ II, S. 32.) Diese Comödie dürfte
eine und dieselbe sein mit der „Von eines Königes Sohne
Engelland und des Königes Tochter aus Schotland,“
he im ersten Band der „Englischen Comedien und Tragedien“
. Letztere ist aber wirklich von den Engländern in Deutsch-
gespielt worden, denn die 1607 in Kassel von den Engländern
ielte Comödie „von den zwei kriegführenden brittanischen Kö-
ı, von denen der eine des andern Sohn, der andere aber des

ersteren Tochter gefangen nimmt" (S. Rommel, Geschichte von Hessen VI, 401, vgl. Cohn pag. LVIII), ist eben die „von eines Königes Sohn aus Engelland und des Königes Tochter aus Schottland," in deren letztem Akt der englische König die schottische Prinzessin und der schottische König den englischen Prinzen gefangen nimmt. — Wie aber sind in jener Bautzener Chronik die Worte „aus dem Pickelhering" zu erklären? Sollte man die gedruckte Sammlung der Englischen Comödien und Tragödien, aus der die Bautzener das Stück können entnommen haben, wegen des so oft darin vorkommenden Pickelherings geradezu den Pickelhering genannt haben?

### Zu Seite CXVII.

Wenn Herr Cohn von der am 7. Juli 1626 von den Englischen Comödianten in Dresden aufgeführten „Tragödia von Dr. Faust" sagt, es sei dies unzweifelhaft Marlowe's Tragödie, so wird diese Vermuthung dadurch bestätigt, dass Oskar Schade nachgewiesen hat, dass das deutsche Volksdrama und Puppenspiel vom Dr. Faust aus der Marlowe'schen Tragödie, die ihrerseits aus dem deutschen Volksbuch geschöpft hat, sich entwickelt hat. Siehe Weimarisches Jahrbuch Band 5, S. 247 f. und 260 ff.

### Zu Seite CXIX.

Die Comödie von der Crysella wird, wenn man sich erinnert, dass, nach Fürstenau I, 231, 1671 zu Torgau die geduldige Chrysilla dargestellt wurde, wol die von Thomas Dekker, Henry Chettle und William Haughton verfasste Comödie „Patient Grissil" sein, welche wahrscheinlich schon 1599 oder 1600 gespielt, aber erst 1603 gedruckt worden ist.[1]) Das Schwanken zwischen Crysella und Chrysilla entspricht dem englischen Grissil und Grissel. Auch in der Kunst über alle Künste (79, 16 meiner Ausgabe, wozu man die Anmerkung auf S. 260 vergleiche) ist Shakespeare's „a second Grissel" durch „eine andere Chrysilla" gegeben.

### Zu Seite CXIX, vgl. Seite CIII.

In Bezug auf die im Repertoir der englischen Comödianten vorkommende Tragödie von der Enthauptung des Königs Carl kann ich eine Stelle aus einem Buche des Altenburger Rectors M. Jacob Daniel Ernst „Ausersehene Gemüths-Ergetzligkeiten Das

[1]) Eine neue Ausgabe mit Einleitung und Anmerkungen erschien 1841 für die Shakespeare-Society.

ist: funffzig sonderbare Lust- und Lehr-Gespräche, Magdeburg 1697“ (S. 93) beibringen, die auch sonst und namentlich deshalb interessant ist, weil hiernach noch am Ende des 17. Jahrhunderts von wirklich aus England gekommenen Schauspielern die Rede ist. Die Stelle lautet:

„Wie ists, meine Herren, werden sie sich nachmittage auch auf das Comödien-haus verfügen umb anzuschauen, was die neulich aus England allhier angelangten Comödianten werden gutes fürbringen? Ich höre sie wollen ihres vorigen Königs Carol Stuarts Kriege mit seinen Unterthanen und dessen darauf erfolgte Hinrichtung fürstellen, welches sich wol wird sehen und hören lassen, sonderlich wegen der Rachetten und blinden Pistolenschüsse, so man darbei zugleich wird los brennen.“

## Zu Seite CXXIV.

Da ich, seitdem meine Ausgabe der „Kunst über alle Künste“ erschienen ist, das von Herrn Cohn beschriebene Wiener Exemplar selbst vergleichen konnte, so will ich hier noch bemerken, dass in beiden Ausgaben die „Kunst über alle Künste“ auf Seite 217 endet und dass in beiden S. 231—237 falsch 331—337 bezeichnet sind, dass aber die Exemplare von Weimar und Dresden ein Blatt mehr haben, und zwar unpaginirt, und dass auf S. 338 (verdruckt 138) das singende Possenspiel endet und die Erklärung des Kupfertitels auf der ersten Seite des letzten Blatts steht, während im Wiener Exemplar auf S. 337 das Singspiel schliesst und auf der unpaginirten letzten Seite die Erklärung des Kupfers steht. Endlich bemerke ich noch, dass das Wiener Exemplar allerdings einige Druckfehler der andern Ausgabe berichtigt hat, meistens jedoch die Druckfehler jener Ausgabe geblieben und viele neue hinzugekommen sind.

## Zu Seite CXXV.

Zeile 2 der Anmerkung lies Don Jean von Barbarey, und Seite CXXVI, Zeile 8 v. u. im Text Süssmäulchen.

# Shakespeare-Bibliographie

## 1864, und 1865 Januar bis Juli.

Von **Albert Cohn** in Berlin.

---

## I. ENGLAND und AMERIKA.

### a. Texte. Gesammtausgaben.

WORKS The first Folio of 1623, reproduced, under the immediate supervision of Howard Staunton, from the Originals in the Library of Bridgewater House and the British Museum, by Photo-lithography. In 16 Parts. Parts 1 to 12. fol. London, Day & Son 1864—65.

WORKS, as put forth in 1623: a reprint of Mr. William Shakspeare's Comedies, Histories, and Tragedies. Part 3, Tragedies. 4to. London, Booth, 1864.

(Parts 1 u. 2 erschienen 1861 u. 1863.)

WORKS, the Text formed from a New Collation of the early editions, to which are added the Original Novels and Tales on which the Plays are founded; copious Archaeological Annotations on each Play; an Essay on the Formation of the Text; and a Life of the Poet. By J. O. Halliwell. The illustrations and wood-engravings by F. W. Fairholt. Vol. 12—15. fol. London, printed by J. E. Adlard. 1864—65.

(Vol. 1—11 erschienen von 1853 an. Nur 150 Exemplare gedruckt. Vol. 16 wird das Werk completiren.

WORKS, edited by William George Clark and John Glover, afterwards also by William Aldis Wright. Vol. 4. 5. 6. 8vo. Cambridge and London, Macmillan & Co., 1864—65.

(Vol. 1—3 erschienen 1863. Wird in 8 Bänden complet sein.)

WORKS. The Text revised by the Rew. Alex. Dyce. 2nd edition. Vol. 1—6. 8vo. London, Chapman & Hall. 1864—65.

(Wird in 8 Bänden complet sein.)

WORKS. The Plays edited from the Folio of MDCXXIII, with Various Readings from all the Editions and all the Commentators, Notes, Introductory Remarks, a Historical Sketch of the Text, an Account of [illegible]

Rise and Progress of the English Drama, a Memoir of the Poet, an Essay upon his Genius. By Richard Grant White. Vol. 2—12. o. Boston, Little Brown & Co., 1865.

rschien zuerst von 1857 bis 1863. Der Druck von 1865 ist unverändert — wahrscheinlich von Stereotypplatten abgezogen. Vol. I ist so eben (September 1865) erschienen.

PLAYS. Carefully edited by Thomas Keightley. 6 vols. 12mo. London, l & Daldy, 1864.

WORKS, with an Introduction by H. G. Bell. 6 vols. 12mo. Glas- 1864.

DRAMATIC WORKS, with the Doubtful Plays. By William Hazlitt. v edition. 5 vols. 12mo. London, Routledge, 1864.

WORKS. Edited, with a scrupulous revision of the Text, by Charles Mary Cowden Clarke. With Life and a Glossary. 4 vols. 8vo. ıdon, Bickers & Son, 1864. pp. 4010.

— The same Text, in 1 vol. Roy. 8vo. Ib. id., 1864.

COMPLETE WORKS, based on the Text of Johnson, Steevens, and :d, with Biographical Sketch by Mary Cowden Clarke. 2 vols. 12mo. nburgh, Nimmo, 1864. pp. 1,760.

— The same Text, in 1 vol. 8vo. Ib. id. 1864 pp. 732.

WORKS. Text of Johnson, Steevens and Reed. 2 vols. 8vo. Lon- ı, Simpkin, 1864.

WORKS. A new and revised issue of the Pictorial edition, edited Charles Knight, containing upwards of 1200 illustrations. Parts 1—18. › be completed in 32 Monthly Parts). Roy. 8vo. London 1864—65.

'as complete Werk wird 8 Bände bilden, mit Einschluss der „Doubtfull Plays" und „Shakspere, a Biography".

SHAKESPEARE, ILLUSTRATED. Text by Charles and Mary Cowden Clarke; signs by H. C. Selous. Parts 1 to 18. 8vo. London, Cassel, Petter & ., 1864—5.

WORKS. The Globe Edition. Edited by William George Clark and lliam Aldis Wright. 8vo. London, Macmillan, 1864. pp. VIII—1079.

— New edition. 8vo. ib. id. 1865.

PLAYS AND POEMS, edited by Thomas Keightley. In 1 vol. Roy. ). London, Bell & Daldy, 1865. pp. VIII—943.

WORKS, with Memoir by A. Chalmers. New ed. 12mo. London, ll & Daldy, 1864.

COMPLETE WORKS. With a Memoir. 8vo. London, Dicks, 1864. . 1020.

DRAMATIC WORKS, with copious Glossarial Notes and Biographical tice. 8vo. Edinburgh, Gall, 1864. pp. 920.

— The same, with 8 steel engravings.

DRAMATIC WORKS. With a biographical Introduction by Henry Glasd Bell. Roy. 8vo. London, Collins, 1864. pp. 100.

PLAYS. A Memorial edition, containing 1600 References. Edited John B. Marsh. Roy. 8vo. Manchester, Heywood, 1864. pp. 1842.

PLAYS. By George Stevens and E. Malone. New edition. 12mo. ndon, Tegg, 1864.

— The same edition, with plates.

**Shakespeare for Schools and Families: being a Selection and Abridgment of the Principal Plays for School, College, and Family Reading. 12mo. London, Allman, 1864. pp. 642.**

**Shakespeare for Schools; being Passages from his Works to be committed to Memory. With notes, original and selected. By C. Lenny. 2nd edition. 12mo. London, Relfe, 1865. pp. IV—103.**

**Shakspeare, adapted for Reading Classes and for the Family circle. By Thomas Bulfinch and Rev. S. G. Bulfinch. Illustrated. 12mo. Boston, Tilton & Co., 1865.**

## b. Texte. Einzelne Stücke und Gedichte.

**CORIOLANUS, edited by F. A. Leo. With a Quarto-Facsimile of the Tragedy of Coriolanus from the Folio of 1623, photolithographed by A. Burchard, and with extracts from North's Plutarch. The proceeds of the sale will be appropriated by the author towards the Shakespeare Monument. 4to. London: J. R. Smith, Berlin: A. Asher & Co., 1864 pp. IX—127. Facsim., 30 pp., Extracts from Plutarch, 10 pp.**

**HAMLET; with Notes, Extracts from the Old Historie of Hamblet, select Criticisms, and other Aids to a thorough understanding of the Play. For the Use of Schools and of Private Students. By J. Hunter. 12mo. London, Longman, 1865.**

**TRAGEDY OF KING LEAR, with explanatory Notes, selected Criticisms on the play, etc. Adapted for Schools and for Private study. By the Rev. John Hunter. pp. XVI—141. 12mo. London, Longman, 1865.**

**MACBETH. Adapted for Educational Purposes, with Notes etc. by Walter Scott Dalgleish. New edition. 12mo. London, Nelson, 1864.**

MIDSUMMERNIGHTSDREAM, facsimiled from the edition printed at London in the year 1600, by Edmund William Ashbee, 4to. London 1864. (Edited by J. O. Halliwell.) *For private circulation only.*

COMEDY OF MUCH ADO ABOUT NOTHING; Photo-lithographed, by express permission, and under the superintendence of Mr. H. Staunton, from the matchless Original of 1600, in the Library of the Earl of Ellesmere. R. Preston, Photo. 4to. London, Day & Son, 1864.

OTHELLO, facsimiled from the edition printed at London in the year 1622, by Edmund William Ashbee. 4to. London 1864. (Edited by J. O. Halliwell.) *For private circulation only.*

Von diesen vortrefflichen Facsimiles der Quartos (s. auch oben „Midsummernightsdream") sind leider nur so wenige Exemplare abgezogen worden, dass sie sowohl in England wie im Auslande den Shakespeare-Freunden fast ganz unzugänglich sind. Von jedem Stücke werden 50 Exemplare gedruckt, davon aber 19 vernichtet, so dass nur 31 übrig bleiben, die zu exorbitanten Preisen verkauft werden. So bleibt ein an sich nützliches Unternehmen wirkungslos durch die Marotte Raritäten und Curiosa zu produciren. Das Unternehmen soll sich auf alle Quartos erstrecken. Erschienen sind bereits ausser den obigen: 1861: Henry IV. first part, the ed. of 1599. — 1862: Richard II. 1597. — 1862: Pericles. 1609. — 1863: Richard III. 1597. — 1863: Richard III. 1605. — 1863: Troilus & Cressida. 1609.

The much admired Play called PERICLES, PRINCE OF TYRE. Reprinted from the third folio Edition, 1664. (To range with the Reprint of the Folio ed. of 1623.) 4to. London, Booth, 1865.

(Auch in fol. abgezogen.)

Tempest. Edited, with Glossarial and Explanatory Notes, by J. M. ephson. 12mo. London, Macmillan, 1864. pp. 130.

Tempest. With Explanatory and Illustrative Notes, select Critical emarks, and other Aids to a thorough understanding of the Play. For se in Schools and for Private Study. By J. Hunter. 12mo. London, ongman, 1865. pp. 93.

Poems. Edited, with a Memoir, by Robert Bell. 12mo. London, riffin, 1864. pp. 250.

### c. Shakespeariana.

(Recensionen, Theater-Berichte, bildliche Darstellungen und musikalische Compositionen, sind nicht aufgenommen worden.)

A., A. „First Complaint“: *Coriolanus*, Act II.
Notes and Queries 1864, No. 116, p. 231.

A., A. „Incony“: In *Love's Labour's Lost.*
Ib. p. 231.

A., A. „Very Peacock“: *Hamlet*, Act III, Sc. 2.
Ib. p. 232. (See also on the same subject, Ibid. No. 123, p. 387, by Meletes; No. 125, p. 426, by C. G. Prowett; No. 134, by A. de Morgan.)

Algar, H. The Plot of Hamlet.
(Notes & Qu. 1864, No. 154.)

All about Shakespeare. Profusely illustrated with Wood Engravings rawn by H. Fitzcook in commemoration of the Tercentenary. 8vo. Lonon, Lea, 1864. pp. 26.

Arrowsmith, W. R. Shakespeare's Editors and Commentators. 8vo. ondon, J. R. Smith, 1865. pp. 52.

Autographs (The) of Shakespeare.
Leisure Hour No. 643.

B., A. The descendants of Shakespeare's sister Joan.
Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 341.

Bates, William. The Date of Shakespeare's Macbeth.
Notes & Qu. 1864, No. 146.

Beisly, Sidney. Shakespeare's Garden; or, the Plants and Flowers amed in his works described and defined. With Notes and Illustraions from the works of other Writers. 8vo. London, Longman, 1864. p. 180.

Beisly, Sidney. Passage in „The Tempest“: Most busy *blest* when do it.
Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 228. — On the same passage, by T. E. ibid., and on another passage in the Tempest („After sunset merrily“) by C., ibid.

Beisly, Sidney. Shakespeare and his Commentators and Emendaors: Palm (in *As You Like It*).
Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 231.

Beisly, Sidney. „Stung like Tench“ (*King Henry IV*, first part, ct II, Sc. 1.)
Notes & Qu. 1864, No. 147.

**Beisly, Sidney.** **Shakespeare and Tobacco.**
(Notes u. Qu. 1864, No. 147.)

Beisly, Sidney. „And Sorrow Wag“ (*Much Ado about Nothing*, Act V, Sc. 1.)
Notes & Qu. 1864, No. 147. See also ibid. 1865, No. 166, a communication by H. I. L.

Bell, William. Shakespeare's Puck, and his Folklore, illustrated from the Superstitions of all Nations. Vol. 3. Shakespeare in Germany, from numerous German Words and Phrases, and many German Plots of his Plays. 8vo. London, Asher & Co. (1864) pp. 249 not including Title, Dedication & Indexes to vol. 1 3.

Bell, William. Shakespeare's Birth. A Lyric Ode for four voices, (without music) representing the Elements: Earth, Air, Fire, and Water. Time: 23d April, 1564, O. S. — Place: Stratford-on-Avon. 8vo. London, Wertheimer & Co. (1864). pp. 8.

Bell, William. Passage in *Pericles*. „A terrible child-bed hast thou had, my dear“ etc. Act III, Sc. 1.
Notes & Qu., 1865, No. 169. See also ibid. No. 173, p. 316, a reply by R. A.

Bohn, H. G. The Biography and Bibliography of Shakespeare. Compiled by H. G. Bohn. 8vo. London 1863—4.
(40 or 50 copies only printed for the Members of the Philobiblon Society.)

Brown, James. Bible Truths with Shakespearian parallels. 2d ed. with illustr. notes and an index. 8vo. London, Whittacker & Co., 1864. pp. XXIII—207.

C. (Emendations of two passages in „Measure for Measure“) „Die, perish! might but my bending down —“ Act III, Sc. 1. „Wherein have I so deserved of you, That you extol me thus?“ — Act V, Sc. 1.
Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 229.

C. The Merry Wives of Windsor, Act II, Sc. 3. — „A word, Monsieur Mockwater.“
Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 230.

C., H. The Plot of Shakespeare's Tempest. (An episode in the story of Rama from the Sanskrit poem *Ramayan*).
Notes & Qu. 1864, No. 141.

C., H. C. Shakspeare's King John (Act III, Sc. 1).
Notes & Qu. 1864, No. 147.

C., M. Ode to Shakespeare.
Notes & Qu. 1865, No. 175, p. 357.

Carilford (of Cape Town) Shakspeare's Arms.
Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 232.

Catalogue of pictures and drawings exhibited at the Town Hall, Stratford-on-Avon at the celebration of the Tercentenary Birthday of William Shakespeare. Published by the Committee, Stratford-on-Avon, April 23, 1864. 8vo. (Printed at London). pp. 63.

Cohn, Albert. Shakespeare in Germany in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: An Account of English Actors in Germany and the Netherlands and of the Plays performed by them during the same Period. With two plates of Facsimiles. 4to London and Berlin, Asher & Co., 1865. Pp. CXXXVII—422 col.

COOMBER, HOR. Another Shakspearian Nut Cracked (King Henry VI, Part II, Act I, Sc. 3) „. . . and then we may deliver our supplications in the *quill*."

Athenaeum, No. 1896, Febr. 27, 1864, p. 308.

COOTE, HENRY CHARLES. Shakspeare at Paris in 1604.

Athenaeum 1865, January 21. — See also Notes & Qu. 1865, No. 174, p. 335.

CORNEY, BOLTON. An argument on the assumed Birthday of Shakspeare; reduced to shape A. D. 1864. 8vo. London, printed by F. Shoberl, 37, Dean Street, Soho. (Private impression). pp. 16.

CORNEY, BOLTON. When was Shakespeare born?

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 225.

CORNEY, BOLTON. (The word „*Cue*" in Shakespeare.)

Notes & Qu. 1865, No. 173, p. 317.

CORNEY, BOLTON. The Prices of the Shakespeare Quartos.

Notes & Qu. 1865, No. 189, p. 124 (Aug. 12).

COX, JAMES, jun. (Mayor of Stratford-on-Avon). The Tercentenary: A Retrospect of the Tercentenary Festival. 8vo. London, Cassell, Petter & Galpin, 1865.

CURLING, Capt. H. Geraldine Maynard; a Tale of the Days of Shakespeare. 3 vols. 8vo. London, Skeet, 1864.

D., J. D. Inventory of Shakespeare's goods.

Notes & Qu. 1864, No. 121, p, 341.

DALE, R. W. Genius the Gift of God. A Sermon on the Tercentenary of the birth of William Shakespeare. Preached in the Independant Chapel Stratford-on-Avon, on Sunday, April 24, 1864. 8vo. London, Hamilton, Adams & Co., 1864. pp. 20.

DE QUINCEY, THOM. Shakspeare: a biography. 8vo. Edinburgh, Black, 1864 pp. 100.

Reprinted from the Encyclopaedia Britannica, Vol. 20.

DIXON, J. Line in Hamlet: „He is fat and scant of breath."

Notes & Qu. 1865, No. 160.

DODD, WILL. Beauties of Shakespeare. With a General Index. New edit. 8vo. London, Tegg, 1865.

EASY, BENJ. Hamlet (*Astres* and *Disastres*).

Notes & Qu. 1865, No. 189, p. 126.

EIRIONNACH (pseud.) Professor Arches Butler's Essay on Shakespeare.

Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 343.

ELPHICK, E. Shakespeare's Halfpenny.

Notes & Qu. 1864, No. 139.

England's Bards, 1864; or, The Three Poems which were awarded the One Hundred Guineas offered as Prizes in the advertisement „Ho! For a Shakespeare!" which appeared about the time of Shakespeare's Tercentenary Anniversay. 8vo. London, Day & Son, 1864 pp. 16 & 2 wood-engravings.

Ethics (The) of Macbeth.

Dublin University Magazine, No. 387 for March 1865.

F., J. C. H. The Comedy of Errors: Antipholus or Antiphilus.

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 230.

Festona (pseud.) Shakespeare's Portraits.

Notes & Qu. No. 125. p. 417.

Fenwick, H. „Sung like a Tench“.

Notes & Qu. 1865. No. 160.

Fitzhopkins. Something New on Shakespeare (Othello).

Notes & Qu. 1864. No. 121. p. 342.

Friswell, J. Hain. Life Portraits of William Shakspeare; a History of the various Representations of the Poet: with an Examination into their Authenticity. Illustrated by Photographs of the most authentic Portraits. with Views etc. by Cundall Downes & Co. Roy. 8vo. London, S. Low, 1864. pp. 132.

Friswell, J. Hain. Life Portraits of Shakespeare etc. Illustrated with Photographs of Authentic and Received Portraits. New edition with a Photographic facsimile of Shakespeare's Will. 8vo. London, S. Low, 1864.

Fullom, S. W. History of William Shakespeare. 2nd ed. 8vo. London, Saunders and Ottley, 1864. pp. 380.

G., C. H. Upcott's Revision of the First Folio Shakespeare, Reprint of 1808.

Notes & Qu. 1865, No. 164.

G., S. E. Pedigree of Shakspeare, as evidenced by the Registers and Inscriptions at Stratford-on-Avon, and by the will of the Poet, dated in 1616, the year of his death.

Notes & Qu. 1864, No. 134.

Garrick, David (and the Shakespeare Jubilee in 1769).

Temple Bar Magazine 1864, June. See also Notes & Queries, 1864, No. 135. Garrick, the Whiteheads, the Stratford Jubilee, by S. Y. R.

Goodall. Shakespeare Tercentenary Playing Cards. 1864.

Graham, William. Shakespeare: a Tercentenary Sermon, preached in the United Presbyterian Church Mount Pleasant, and printed at the request of the Literary Society in connection with the Church. 8vo. Liverpool & London 1864.

H., G. (of S.) „The Mobled Queen“; Hamlet Act III, Sc. 2.

Notes & Qu. 1864, No. 134.

H. G. (of S.) „Cling“ (Macbeth, Act I, Sc. 2: „That do cling together.“ — Act V, Sc. 5: „Hang alive till famine cling thee.“)

Notes & Qu. 1865, No. 166.

Halliwell, J. O. Stratford-upon-Avon in the Times of the Shakespeares, illustrated by Extracts from the ancient Council Books of the Corporation of that Town. fol. Lond. 1864. (30 copies only printed.)

Halliwell, J. O. Miscellaneous Illustrations of the life of Shakespeare, the History of Stratford-on-Avon, and the Annals of the Early English Stage, chiefly from inedited Mss. (Im J. 1864 erschienen 3 Stücke, die in sich complet sind.) (10 copies only printed.)

Halliwell, J. O. An Historical Account of New Place Stratford-upon-Avon, the last Residence of Shakespeare. folio. London, printed by Adlard, 1864. pp. 246.

Halliwell, J. O. Unpublished Shakspearian Mss. of the late Mr Caldecott.

Notes & Qu. 1864, No. 128, p. 480.

**Halliwell**, J. O. Shakespeare's Journeys between Stratford-on-Avon and London.

Notes & Qu. 1864, No. 132, p. 28. See also ibid. No. 134, by „Crux" and No. 135, by J. O. Halliwell.

Heraud, John A. Shakespeare. His Inner Life as intimated in his Works. 8vo. London, Maxwell, 1865, pp. XIV--521.

History (Personal) of Shakespeare. Stat magni nominis umbra.

Leisure Hour, 1864, No. 643.

Hodi (of Dublin.) Passage in Cymbeline: „Richer than doing nothing for a *babe*" Act III, Sc. 3.

Notes &. Qu. 1864, No. 147.

Holmes, O. W. Shakespeare.

Atlantic Monthly (New-York) 1864, June.

Hugo, Victor. William Shakspeare. Authorised English Translation by A. Baillot. 8vo. London, Hurst & Blackett, 1864, pp. 360.

Hunter, R. E. Shakespeare and Stratford-upon-Avon; a chronicle of the Time comprising the salient facts and traditions, biographical, topographical and historical, connected with the Poet and his Birthplace; together with a full Record of the Tercentenary celebration. 8vo. London 1864. pp. 246.

— The same, illustrated with photographs.

I. Shakspeare's Epitaph.

Notes & Qu. 1864, No. 116. p. 233.

I., J. C. Trusty: Trust: as used by Shakespeare.

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 231.

I., W. S. Shakespear Family.

Notes & Qu. 1865, No. 189, p. 124.

Ingleby, C. M. A Shakspearian Nut Cracked. (Much. ado about Nothing: „And sorrow, wagge, crie hem, when he should grone.")

Athenaeum 1864, No. 1893, Febr. 6., p. 201.

Ingleby, C. M. The Text of Shakespeare.

The Englishman's Magazine No. I, p. 49—56. January 1865.

Jaydee (pseud.) „A Dish of Carraways" (Henry IV, Part II, Act V, Sc. 3.)

Notes & Qu., 1865, No. 173, p. 316.

Jephson, J. M. Shakespeare, his Birthplace, Home, and Grave: a Pilgrimage to Stratford-on-Avon, in the Autumn of 1863. With Photographic Illustrations by Ernest Edwards. A Contribution to the Tercentenary Commemoration of the Poet's Birth. 8vo. London, Lovell Reeve, 1864. pp. 206.

Wurde bereits 1863, ausgegeben.

Jessop, John. Passage in Macbeth: „Blanket of the Dark."

Notes & Qu. 1865, No. 160. — See also ib. No. 166, a note signed S. E. L. — and ib. No. 189, a note signed Benj. Easy.

K., S. Passage from „Macbeth."

Notes & Qu., 1865, No. 173, p. 316. See also ibid. No. 170, p. 266, and No. 180, p. 452.

Keightley, Thom. Curious fact in criticism (respecting passages in Measure for Measure, Tempest and Troilus and Cressida.)

Notes & Qu. 1864. No. 121. p. 341.

Keightley, Thom. „Shakespeare Expositor."

Notes & Qu. 1865. No. 166.

Kelly, William. Notices Illustrative of the Drama, and other Popular Amusements, chiefly in the Sixteenth and Seventeenth centuries, illustrating Shakespeare and his Contemporaries. Extracted from the Chamberlain's Accounts and other Manuscripts of the Borough of Leicester. With an introduction and notes. 8vo. London, J. R. Smith, 186[illegible] pp. 31[illegible].

Kenny, Thomas. The Life and Genius of Shakspeare. 8vo. London, Longman. 1864. pp. 400.

Lamb, Charles & Mary. Tales from Shakespeare. 32mo. New York, Frank H. Dodd. 1864. pp. IX—365.

Lamb. Tales from Shakespeare for the use of young persons. Illustrated. 12mo. New-York. Hurd & Houghton. 1864.

Langford, J. A. The Shakespeare Tercentenary year. Poems in Memoriam. London (?) 1864.

Latham, H. Sertum Shaksperianum subnexis aliquot aliunde excerptis floribus. Latine reddidit. 8vo. London, Macmillan, 1864. pp. XI · 203.

Leo, F. A. Two Readings in Hamlet: „He smot the sleaded pollax on the ice." Act I, Sc. 1. „As starres with trains of fire and dews of blood." Act I, Sc. 1.

Notes & Qu. 1864, No. 151.

Leo, F. A. Hamlet, Act III, Sc. 2. (Quarto, 1604.) „A verry verry paiock."

(Notes & Qu. 1865, No. 160.)

Leo, F. A. Passage in Othello Act I, Sc. 1.

Notes & Qu. 1865, No. 180, p. 453.

Lewis, G. Shakespeare Creations. Illuminated by Samuel Stanesby Square 16mo. London, Griffin, 1864.

Lightfoot, W. J. Shakespeare in Kent.

Notes & Qu. 1864, No. 147.

Lowell Shakespeare Memorial: Exercises on the Ter-Centenary Celebration of the Birth of William Shakespeare, April 23, 1864, by the Citizens of Lowell, Mass. 8vo. Lowell, Mass. 1864. pp. 51.

M., T. H. The Hundred Merry Tales.

Notes & Qu. 1865, No. 160.

Mackray, I. Shakespeare's Birth-place, Museum and Library at Stratford.

Notes & Qu. 1865, No. 189, p. 124 (Aug. 12.)

Mackray, W. D. (Entries respecting the family of a Thomas Shaxspere, copied from the Parish Register of St. Mary Magdalene, Oxford.)

Notes & Qu. 1865, No. 189, p. 124.

Michell, Nicholas. The Shakespeare Festival, or the Birth of the World's Poet. An Ode. 8vo. London, Tegg, 1864, pp. 13.

Reprinted from the New Monthly Magazine, with additions.

Miller, Hugh. Visit to Stratford-on-Avon.
Leisur Hour, No. 641. (Reprinted from Hugh Miller's First Impressions of England and its People.)

Monument, commemorative of the Tercentenary Anniversary of Shakes-are, in the Central Park, New-York. 8vo. New-York 1865.

N., H. (New-York.) (On passages in Merchant of Venice and Troi-s and Cressida.) „Thus ornament is but the gilded shore," etc. „One ach of nature makes the whole world kin."

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 231.

Neil, Samuel. Shakespeare never mentions Hamlet.

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 230.

Neil, Samuel. New Reading: Love's Labour's Lost, Act III „a *thely* wanton with a velvet brow.

Ib. p. 230.

Neil, Samuel. The second Shakspeare Folio, 1632.

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 233.

Neil, Samuel. Jonson's lines on Shakespeare's Portrait.

Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 340.

Nicholson, Brinsley. Shakspeariana: Midsummernightsdream Act II, - I. „But *roomer*, fairy, here comes Oberon." — Tempest Act IV, - 1. „Now is the jerkin under the line." — Hamlet Act V, Sc. 2 . the most fond and *winnowed* opinions."

Notes & Qu. 1864, No. 107. On *winnowed* see also ibid., No. 157.

Nicholson, Brinsley. An attempt to ascertain the kind of Hulk which Prospero, Duke of Milan, was set adrift.

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 226.

Nicholson, Brinsley. On a Passage in „Twelfth Night": „I did *peticos* thy gratillity."

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 229.

Nicholson, Brinsley. Passage in Cymbeline, Act V, Sc. 1. „And akes them dread it, to the doer's *thrift*."

Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 234.

Nicholson, Brinsley. „The Countercheck Quarrelsome," by Ben onson & Co., with Shakespeare's „Retort Courteous." (Hamlet.)

Notes & Qu. 1864, No. 115.

Nicholson, Brinsley. Parallel Passages in Shakespeare and Daniel.

Notes & Qu. 1865, No. 174, p. 335.

Nicholson, Brinsley. Antony and Cleopatra.

Notes & Qu. 1865, No. 177, p. 395.

Nicholson, Brinsley. Shakespeare Emendations. (Pericles, Act II, c. 2. — Othello, Act II, Sc. 2.)

Notes & Qu. 1865, No. 185, p. 42.

Notices, Contemporary of Shakespeare.

Leisure Hour, No. 643.

Othello, Passage in, Act I, Sc. 1. Two Notes signed *J*, and Biblio-ecar. Chetham.

Notes & Qu. 1865, No. 189, p. 126.

PAPWORTH, WYATT. Hamlet's Grave.

Notes & Qu. 1864, No. 107, p. 50.

PERROT, C., HARWAL. Shakespeare's Works, 1800.

Notes & Qu. 1865, No. 178, p. 420.

PINKERTON, WILLIAM. Shakespeare and Mary Queen of Scots.

Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 338.

Proceedings at the fourth Shaksperean Festival, given by the Urban Club, at the St. John's Gate, London, April 23. 1864. 8vo. London. 1864. (Printed for the Members of the Club only.)

Programme, The Official, of the Tercentenary Festival of the Birth of Shakespeare, to be held at Stratford-upon-Avon, commencing on Saturday, April 23, 1864. Also, an account of what is known of the Poet's Life: a Guide to the Town and Neighbourhood of Stratford-upon-Avon: and sundrie other matters just now of publicke interest relating thereto. 8vo. London, Cassall, Petter & Co. 1864. pp. 96.

POWNALL, ALFRED. Shakespeare weighed in an even balance. 8vo. London, Saunders & Ottley, 1864. pp. 94. (An investigation into the traces of scriptural influences in Shakespeare's writings.)

Pun in The Two Gentlemen of Verona (Act III, Sc. 1.)

Notes & Qu. 1864, No. 134.

Remarks on the Sonnets of Shakespeare, with the Sonnets, showing that they belong to the Hermetic Class of writings and explaining their general meaning and purpose. By the author of „Remark's on Alchemy." 8vo. New-York 1865. pp. 286.

RYE, W. B. England as seen by Foreigners in the days of Elizabeth and James the First. Comprising Translations of the Journals of the two Dukes of Wirtemberg in 1592 and 1610; both illustrative of Shakespeare. With extracts from the Travels of Foreign Princes and others, copious notes, an introduction, and etchings. 4to. London, J. R. Smith, 1865. pp. CXXXII—300.

SAWYER, W. New Shakspere Emendation (Julius Caesar, Act II, Sc. 1.)

Notes & Qu. 1865, No. 173, p. 315. — See also. ibid., No. 175, p. 360 a reply by John A. Heraud, and ibid. No. 180, p. 452, Mr. Sawyer's reply to Mr. Heraud.

SCADDING, REV. DR. Shakespeare, the Seer, the Interpreter. An address delivered before the St. George's Society of Toronto. 24mo. Toronto 1864.

SCHARF, GEORGE. On the principal Portraits of Shakespeare.

Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 333.

SCHARF, GEORGE. On the principal Portraits of Shakespeare (Reprinted from „Notes & Queries.") 12mo. London printed by Spottiswood & Co. 1864. pp. 15.

Seven Ages of Man (The) described by William Shakespeare, depicted by Robert Smirke. 4to. London, L. Booth & S. Ayling, 1864.

23 ff. mit 9 Photographien und den darauf bezüglichen Stellen aus „Much Ado about Nothing."

SHAKESPEAR, ARTHUR. The Shakespeare Family.

Notes & Qu. 1865, No. 166. — See also ibid. No. 165, an extract from Aubrey's Natural History of Wiltshire, p. 151, and No. 182, p. 498, a paper by T. C. N.

SHAKESPEARE's Day, a plea for a monument. 8vo. London 1864.

SHAKESPEARE's Hamlet.

Westminster Review, January 1865.

SHAKESPEARE's Household words. Every page illuminated and printed in gold and colours from designs by Samuel Stanesby, with a Photogr. Portr. taken from the Monument of Stratford-on-Avon. New ed. 18mo. London, Griffith an Farran, 1864.

SHAKESPEARE's Sentiments and Similes. Printed in black and gold, and illuminated in the Missal style by H. N. Humphreys. 3d edition., small 4to. London, Longman, 1864.

SHAKESPEARE's Will. A Photographic Reproduction. 8vo. London, Low, 1864, pp. 3.

— A Photographic Reproduction of Shakspeare's Will, taken by special permission of the Judge of the Court of Probate and Divorce; with descriptive Letter-press by J. Hain Friswell. 4to. London, Low, 1864.

SHAKESPEARE's Jest Books: being Reprints of Early Jest-Books supposed to have been used by Shakespeare. Edited, with Introduction and Notes, by W. Carew Hazlitt. — Vol. I. A Hundred Merry Tales (from the only known copy). — Mery Talys and Quicke Answeres (from the editions of 1530 and 1567). Vol. II. Merie Tales of Skelton. — Jests of Scogin. — Sackfull of Newes. — Tarlton's Jests. — Merriee Conceited Jests of George Peele. — Jacke of Dover. Vol. IV. Merie Tales of the Mad Men of Gotham. — Twelve Mery Jests of the Wydow Edyth. — Pasquils Jests, with Mother Bunche's Merriments. — The pleasant Conceits of Old Hobson. — Certayne Conceyts and Jeasts. — Taylor's Wit and Mirth. — Conceits, Clinches, Flashes and Whimzies. vols. 12mo. London, Willis and Sotheran, 1864—5.

SHAKESPEARE.

(British Quarterly Review, No. 78, April 1864.)

SHAKESPEARE-Autograph, a new. (In an Aldine edit. of Ovid, 1502, now in the Bodleian library.)

Athenaeum, 1865, Jan. 28, p. 126.

SHAKESPEARE.

(London Quarterly Review 1864, No, 43, for April.)

SHAKESPEARE-Bond, A new.

Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 340.

SHAKESPEARE, Ye Comic. With twelve drawings by William Gray. 2 parts. Part. I. 8vo. London, W. Oliver, 1864. pp. 48.

SHAKSPEARE Commemorated.

Temple Bar Magazine 1864, March.

SHAKESPEARE-Gallery (The) a Reproduction in Commemoration of the Tercentenary Celebration of the Poet's Birth. Photographed by S. Ayling. 8vo. London, Booth, 1864.

SHAKESPEARE-Gazette 1864. 4to. London. 2 Numbers only published during the Tercentenary Festival.

Shakespeare-Memorial (The) from the Daily News, February 15, 1864. 4 pages, 4to. Reprinted by the Shakespeare Tercentenary Monument Committee.

SHAKESPEARE-Memorial. Illustrated. fol. London, Beeton, 1864. pp. 47.

SHAKESPEARE as a moral teacher.
Leisure Hour No. 644.

SHAKESPEARE-Portfolio: a Series of One Hundred Line Engravings, from Pictures by T. Stothard, Smirke, and other celebrated Painters, illustrative of Shakespeare's Plays, together with a Portrait. (In Portfolio) fol. London, Gladwell, 1864.

SHAKESPEARE-Portraits.
Leisure Hour, No. 643.

SHAKESPEARE-Properties (The) at Stratford.
Leisure Hour, No. 644.

SHAKESPEARE-Scholars.
All the Year round 1864, No. ?

SHAKESPEARE TERCENTENARY MONUMENT COMMITTEE (Several Prospectuses, Lists of Members etc. issued by the Committee, from May 1863 to July 1864).

— The National Shakespeare Committee and the late Mr. Thackeray. 8vo. London, Clayton, 1864. pp. 23 (Privately printed).

SHAKESPEARE-Tercentenary Number of Chambers's Journal. April 23, 1864.

SHAKESPEARE'S Tercentenary.
Punch, April 23, 1864.

SHAKSPERE AND JONSON. Dramatic versus Wit-combats. Auxiliary forces: — Beaumont and Fletcher, Marston, Decker, Chapman, and Webster. 8vo. London, J. R. Smith, „Twelfth Night“ 1864. pp. 122.
(By the author of: The Sonnets of Shakspere rearranged, 1859. — The Footsteps of Shakspere, 1861. — Shakspere, Sidney and Essex, Notes & Qu 3nd. Ser. III, 82, 103, 124.)

SHAKESPEARE and his Sonnets. (By Mr. Gerald Massey.)
Quarterly Rev. 1864. No. 230 (April).

SHAKESPEARE and Stratford-on-Avon. A chronicle. 8vo. London, Whithaker, 1864.

— The same, Drawing-room edition. 8vo. Ib. id., 1864.

SHAKESPEARE in France.
Cornhill Mag. 1865. February.

SHAKESPEARE Tercentenary Pocket Keepsake and Almanac, for 1864. 48mo. London, Cassel, Petter & Co.

SHAKESPEAREAN Notes. No. II.
Dublin University Magazine No. 375 for March 1864.

Statistics of Shakespearian Literature.
Notes & Qu. 1864. No. 116. p. 232.

STAUNTON, HOWARD. Memorials of Shakespeare, with Photograph fol. London, Day & Son, 1864.

STEARNS, CH. W. Shakespeare's Medical Knowledge. 16mo. New-York 1865. pp. 78.

STOUGHTON, REVD. JOHN. Shakespeare.
Leisure-Hour, 1864. No. 640.

STOWE, Mrs. Visit to Shakespeare's House and Tomb.
Leisure Hour, 1864, No. 642.

Stratford-upon-Avon Sweet William (An Engraving of a Sweet Wil-
am Flower, which on being lifted up shows a Portrait of Shakespeare).
:o. London, Palmer, 1864.

SWIFTE, EDMUND LENTHALL. Shakspeare (a poem).
Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 232.

T., H. W. (Parallel passage to Henry VIII, Act. III, Sc. 2).
Notes & Qu. 1865, No. 183.

T., N. M. „Leading Apes in Hell" in Much Ado about Nothing,
ıd Taming of the Shrew.
Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 341.

Tercentenary (The); on the Three Hundredth Birthday of William
hakespeare. By Messr. E. Moses & Sons. 8vo. London 1864. pp. 29.

Tercentenary (The) of Corydon: a Bucolic Drama, in three acts.
y Novus Homo. 12mo. Oxford 1864. pp. 29.
(A satire on the National Shakespeare Committee).

THIMM, FRANZ. Shakspeariana from 1564 to 1864. An account of
e Shakspearian Literature of England, Germany and France during
hree Centuries, with Bibliographical Introductions. 8vo. London,
himm, 1865. pp. VI—92.
Reproducirt fast ohne Ausnahme die Fehler der Vorgänger und ist im Allgemeinen unzuverlässig.

THOMS, WILLIAM I. Three Notelets on Shakspeare. I. Shakspeare
Germany. — II. The Folk Lore of Shakspeare. — III. Was Shaks-
are ever a Soldier? 12mo. London, J. R. Smith, 1864.

THOMS, WILLIAM I. The Stratford Bust of Shakespeare.
Notes & Qu. 1864, No. 116, p. 228.

THOMS, WILLIAM I. The Kesselstadt Mask of Shakespeare (sup-
sed to be a cast taken from the face of Shakespeare after his death).
Notes & Qu. 1864, No. 121, p. 343.

TUPPER, F. Ode for the Threehundredth Birthday of Shakespeare.
mo. London, 1864.

WELLESLEY, HENRY. Stray Notes on the Text of Shakespeare. Sq.
o. London, Murray, 1865. pp. 39.

WETHERELL, I. Shakspeare Reading (Julius Caesar Act. II, sc. I.)
t must be by his death."
Athenaeum 1865, No. 1960, May 20.

WETHERELL, I. Twelfth Night Act. II, Sc. 3 (sub fin.) „Call
cut."
Notes & Qu. 1865, No. 173, p. 317.

WISEMAN, CARDINAL. William Shakespeare. 8vo. London, Hurst
d Blackett, 1865, pp. VII. – 80.
(Edited by H. E. Manning & William Thompson. Intended by the late Cardinal as a lecture at the Royal Institution of Great Britain. He died before he could deliver it.)

WORDSWORTH, CHARLES. Shakspeare's Knowledge and Use of the
ble. 8vo. London, Smith, Elder & Co., 1864.

Wordsworth, Charles. Man's Excellency a cause of Praise and Thankfulness to God. A Sermon preached at Stratford-on-Avon, on Sunday, April 24, 1864. 8vo. London, Smith, Elder & Co., 1864. pp. 28.

Yarrow, John. Shakespeare, a Tercentenary Poem. (With an Address to the Queen). 8vo. London, A. M. Pigott, 1864. pp. 30.

---

# II. DEUTSCHLAND.

## a) Texte. — Gesammtausgaben und einzelne Stücke.

Complete Works. The text regulated by the old copies and by the folio of 1632, containing early manuscript emendations. With notes, selected & original, a copious and almost new glossary, the poet's life and portrait (in Stahlst.) New. ed. 4to. Leipzig 1864. pp .XX—1060.

Neuer Titel. Ausgabe von 1853 mit den Collier'schen Emendationen.

Werke. Herausg. u. erklärt von Dr. Nicol. Delius. Neue Ausg. Mit d. Portrait d. Dichters. I. Bd. 2. Hälfte bis Bd. VII u. Nachtrag (Schluss). 8vo. Elberfeld, Friderichs 1864—65.

Sämmtliche Werke. (Nach Meyer's Uebersetzung.) In einem Bande. Mit 300 Holzschnitten. Lief. 1—20. 8vo. in 2 col. Leipzig, Shakespeare Verlag, 1865.

Wird in 40 Lieferungen complet sein.

Dramatische Werke, übers. v. Aug. Wilh. v. Schlegel u. Ludwig Tieck. 6. Octav-Ausgabe. 8vo. Berlin, G. Reimer, 1864—65.

Diese Ausgabe enthält den Schlegel-Tieck'schen Text, ohne die von Herrn Tycho Mommsen zur sogen. Classiker- (Duodez-) Ausgabe gemachten Veränderungen.

Dramen. No. 1. Romeo u. Julie. Trauerspiel in 5 Akten. Uebers. v. Ernst Ortlepp. 16mo. Leipzig, Reclam, 1865. pp. 95.

Dramen. No. 2. Julius Cäsar. Trauerspiel in 5 Akten. Uebers. v. L. Petz. 16mo. Leipzig, Reclam, 1865.

Hamlet. Deutsch von Ludwig Seeger. 8vo. Hildburghausen 1865. pp. 200.

(Bibliothek ausl. Classiker.)

Macbeth. Deutsch von Wilh. Jordan. 8vo. Hildburghausen 186[illegible] (1864). pp. 122.

(Biblioth. ausl. Classiker.)

Romeo and Juliet. 16mo. Leipzig, B. Tauchnitz, 1864. Mit Holzschn. pp. 115.

Romeo und Julie. Deutsch v. W. Jordan. 8vo. Hildburgh. 186[illegible]

(Bibliothek ausl. Classiker.)

Kunst über alle Künste. Ein bös Weib gut zu machen. Eine deutsche Bearbeitung von Shakespeare's The Taming of the Shrew aus dem Jahre 1672. Neu herausgeg. mit Beifügung des englischen Originals und Anmerkungen von Reinhold Köhler. 8vo. Berlin, Weidmann, 1864. Pp. XLIII—268.

## b) Shakespeariana.

(Recensionen, Theaterberichte, bildliche Darstellungen und musikalische Compositionen sind nicht aufgenommen worden.)

ALBERTI, C. E. R. Shakspeare-Album. Des Dichters Welt- und Lebensanschauung, aus seinen Werken systematisch geordnet. 16mo. Berlin. Lüderitz, 1864. pp. XXIV—200.

ANDREE, RICH. Macbethplätze in Schottland.
Nordische Revue 1864, Bd. II, Heft 2.

Anfänge Shakespeare'scher Poesie in Deutschland.
Magazin f. d. Literatur d. Auslandes, 1864, No. 33.

ASHER, D. Zur Charakteristik der Lady Macbeth.
Nordische Revue 1864, Bd. III, Heft 2.

BEKK, DR., ADOLF. William Shakespeare. Eine biographische Studie. Festgabe zum 300jährigen Jubiläum der Geburt des Dichters am 23. April 1564. Kl. 8vo. München 1864. pp. 84.

Berichte über die öffentliche Thätigkeit des Freien Deutschen Hochstiftes, 1864, 25. Juli, Flugblatt 22, 23. (Shakespearefeier.) Frankfurt a. M.

B(ETA), H. Shakspeare-Jubiläen in England. (1769, 1827, 1830.)
Mag. f. d. Lit. d. Auslandes. 1864. Apr. 24, No. 17.

CLESS, GEORG. Medicinische Blumenlese aus Shakespeare, zu eigener und seiner Collegen Kurzweil gesammelt. 8vo. Stuttgart, Cotta, 1865. pp. XIV—96.

CORRODI, AUG. Shakespeare. Lebensweisheit aus seinen Werken gesammelt. 2. verm. Aufl. 16mo. Winterthur, Lücke, 1864. XXIX—145 pp.

CZERWINSKI, ALB. William Shakespeare und die beiden ersten berühmten Darsteller seiner Charaktere. Eine Festgabe zur 300jährigen Geburtstagsfeier des Dichters. 8vo. Stettin, Saunier, 1864.
Abdruck aus d. „Danziger Dampfboot."

DINGELSTEDT, FRDR. Zum Shakespeare-Jubiläum (Prolog).
Allgemeine Zeitg. 1864, Beil. 112.

DÖRING, A. Shakspeare's Hamlet, seinem Grundgedanken und Inhalte nach erläutert. 8vo. Hamm, Grote, 1865.

ELZE, KARL. Die Englische Sprache und Literatur in Deutschland. Eine Festschrift zur 300jähr. Geburtstagsfeier Shakespeare's. 8vo. Dessau, Aue, 1864. pp. 92.

ELZE, KARL. Festrede zur 300jähr. Geburtsfeier Shakespeare's im Concertsaale d. Herzogl. Hoftheaters zu Dessau gehalten. 8vo. Dessau, Aue, 1864. pp. 14.

FISCHER, J. G. Zum Shakespeare-Jubiläum (Gedicht).
Morgenblatt. 1864, No. 16.

FISCHER, J. G. Zum Shakespeare-Jubiläum. Prolog.
Allg. Zeitg. 1864, Beilage. No. 112.

FLATHE, J. L. F. Shakspeare in seiner Wirklichkeit. Erster Theil. 1) Die Anschauungen Shakspeare's über sein Selbst, über Kunst, Poesie und Tragisches, über Welt und Leben, Gottheit und Menschheit. 2) Hamlet. 8vo. Leipzig, Dyk'sche Buchh., 1863. (1864.) pp. IV—278

p. 178. — Zweiter Theil. 1. Macbeth. 2. Romeo und Julia. 3. Der Mohr von Venedig. 4. König Lear. 8vo. ibid. id. 1864. pp. XVI—521.

Frankl. L. A. Ein Shakespeare-Club in Wien.

Presse 1864. No. 106.

Friesen. H. F. v. Briefe über Shakspere's Hamlet. 8vo. Leipzig, Teubner. 1864. pp. VI—243.

Fritsche. Prolog zur Aufführung von Viel Lärmen um Nichts zu Shakespeare's 300jähr. Jubelfeier in Thorn. — Druck der Rathsbuchdruckerei zu Th. 1 Bl.

Graef. A. Shakespeare hat behufs seines dänischen Prinzen Hamlet die englische Geschichte des 16. Jahrhunderts studirt.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen etc. Bd. XXXVI. Abth. I. pag. 58.

Gottschall. R. Shakespearestudien in Frankreich.

Blätter für liter. Unterhaltung 1865. No. 22.

Grosse. Melchior. Salvator Rosa, ein Zeit- und Geistgenosse Shakespeare's.

Allgem. Zeitg. 1864. Beilage, No. 155.

Gutzkow. Karl. Eine Shakspearefeier an der Ilm. (Gedicht.) 12mo. Leipzig. Brockhaus. 1864. pp. 50 (davon 4 unpaginirt).

Hagen. A.) Die Shakespearefeier des literarischen Kränzchens. Königsberg im April 1864. pp. 44. 8vo. [Erster Vortrag: Die sittliche Haltung der Frauen in Shakespeare's Dramen. Zweiter Vortrag: Shakespeare in Königsberg.]

Halm. F. Ein Abend in Tithfield. [Ein Vorspiel, in welchem sich die Königin Elisabeth Bilder und Scenen aus Sturm, Heinrich IV, Hamlet, Kaufmann von Venedig, Romeo und Julia, Othello, Macbeth, Lear etc. vorstellen lässt, denen die Apotheose Shakespeare's folgt. In Königsberg zur Shakespearefeier vorgestellt.]

Altpreuss. Monatsschrift. 1864. Heft 3, p. 276.

Hauff. G. Ueber Shakespeare's Hamlet. 1. 2.

Deutsches Museum von Prutz. 1865. No. 5 u. 6.

Hawthorne. Nathan. An Shakespeare's Geburtsort und an seiner Grabstätte.

Allgem. Zeitung. 1864. Beilage. No. 9.

Hense. C. C. Poetische Personificationen in griechischen Dichtungen, mit Berücksichtigung lateinischer Dichter und Shakespeare's. I. Abtheilung. (Programm.) 4to. Parchim 1864 pp. X—52.

Hesse. Dr. Shakspere. Eine biographische Skizze zur Feier seines 300jährigen Geburtstages am 23. April 1864 in der Deutschen Gesellschaft zu Königsberg vorgetragen.

Altpreussische Monatsschrift. 1864. Heft 4. Königsb. p. 313—328.

Heyn. J & H. Tiede. Die bezähmte Widerspenstige. Polterabendscherz in 3 Acten, zur Vorfeier der Vermählung. 8vo. Bützow. Berg. pp. V—28.

(Vielleicht nur dem Titel nach in Beziehung zu Shakespeare stehend.)

Hiecke. R. G. Eine Analyse von Shakespeare's Heinrich VI.

Gesammelte Aufsätze von R. G. H. herausg. v. G. Wendt. Hamm 1864.

Hugo. Victor. William Shakespeare. Deutsch v. A. Diezmann. Autorisirte Ausgabe. 8vo. Leipzig. Steinacker, 1864. pp. III—305.

KLIX, G. A. Andeutungen zum Verständniss von Shakespeare's let. (Programm des K. Evangel. Gymnasiums zu Gross-Glogau für chuljahr v. Ostern 1864 bis Ostern 1865.) 4to. Glogau, Druck v. losche, 1865. pp. 48.

KNESCHKE, E. Zum Shakespeare-Jubiläum.
Illustr. Familien-Journal, 1864, No. 16.

KOCK, TH. Ueber Shakespeare's Macbeth.
Neues Schweiz. Museum 1864, Heft 4.

KOLBE, GUST. William Shakespeare. [Enthält nichts als eine Ueberıng von Sh.'s Brief an Judith Hathaway.]
Gubitz's Volkskalender 1864, p. 172.

KÖNIG, W. William Shakspeare. Ein Roman. 2 Bde. 4. (Titel-) 8vo. Leipzig 1864 (1850.) pp. X—691.

KÖSTING, KARL. Shakespeare. Ein Winternachtstraum. Dramatis Gedicht. 8vo. Wiesbaden 1864. pp. VIII–152 u. X.

KREYSSIG, F. A. TH. Shakespeare's Lyrische Gedichte u. ihre neuedeutschen Bearbeiter.
Preuss. Jahrbücher Bd. 13, Heft 5, Bd. 14, Heft 1.

KREYSSIG, F. A. TH. Ueber die sittliche und volksthümliche Berechıg des Shakespeare-Cultus. Festrede, bei der Shakespeare-Feier in ng am 23. April 1864 gehalten. 8vo. Elbing, Neumann-Hartmann, . pp. 19.

L., B. v. Zur Shakespeare-Feier des Tunnels. Berlin, den 19. April . Trinkspruch auf d. gefeierten Dichter. 2 Seiten 4to. Lithographirt.

LAMB, CH. Tales from Shakespeare. With a copious vocabulary, piled by Dr. E. Amthor. 3. edition. 8vo. Berlin, Renger, 1864. VIII—284.

Lebensskizze Shakespeare's, eine kurze aber wahre.
Mag. f. d. Lit. d. Ausl. 1864, No. 19.

LE GRAVE, AGNES. Den Manen Shakespeare's, zur Feier seines Ges- und Sterbetages gewidmet, den 23. April 1864. (Ode.) 8vo. o. O. l.

LEMCKE, L. G. Shakspeare in seinem Verhältniss zu Deutschland. Vortrag gehalten im Rathhaussaale zu Marburg am 16. Febr. 1864. Leipzig, Vogel, 1864. pp. 26.

LINDNER, ALB. William Shakespeare. Ein Schauspiel in 3 Abtheien. 16mo. Rudolstadt, Froebel, 1864. pp. 122.

LINGG, H. Shakespeare. (Sonnette.)
Allg. Ztg. 1864, Beil. 114.

LOËN, A. v. Die Shakespeare-Aufführung in Weimar.
Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung 1864, No. 4 u. 5.

LUA, A. L. William Shakespeare. Eine Festrede gehalten bei der sthümlichen Feier des dreihundertjähr. Geburtstages des Dichters im le des alten Weinbergs zu Schidlitz. 8vo. Danzig, Const. Ziems-1864. Druck v. Edw. Gröning. pp. 12.

MARBACH, O. Othello der Mohr von Venedig. Tragödie nach ıkespeare. 12mo. Leipzig, Fries, 1864 (1863).

Marggraff, H. William Shakspeare als Lehrer der Menschheit. Lichtstrahlen aus seinen Werken, nebst einer Einleitung. 8vo. Leipzig, Brockhaus, 1864. pp. XII—235.

Möbius, P. Die deutsche Shakspeare-Feier. Eine Rechtfertigung derselben nach einem im Kaufmännischen Vereine zu Leipzig gehaltenen Vortrage. 8vo. Leipzig, Werner, 1864. pp. 15.

Möbius, P. Shakespeare als Dichter der Naturwahrheit. Festrede bei der Shakespearefeier zu Leipzig am 23. April 1864 gehalten. 8vo. Leipzig, Voigt und Günther, 1864. pp. 20.

Müller-Samswegen, E. Zum Shakespeare-Jubiläum.
Blätter f. Liter. Unterh. 1864, No. 18.

Pauk, Dr. Theod. Rede zur Feier des dreihundertjährigen Geburtstages Shakespeare's.
Neues Lausitzisches Magazin Bd. 41, p. 291—97. Görlitz, 1864. 8vo.

Pincherle, James. Ricordo a Shakespeare. Under the Auspices of Shakespeare's Tercentenary Birth. 50 Sonnets. By James Pincherle Private Linguist, Author of the „Miscellaneous Pieces." 8vo. Trieste, printed by the Aust. Lloyd's. 1864. pp. 56. (Nicht im Handel.)

Platzer, F. Shakespeare's Wintermärchen.
Bremer Sonntagsblatt, 1864, No. 2.

Prolog und Epilog, gesprochen im Saale des Schützenhauses bei der Festvorstellung zum 300jährigen Geburtstage Shakespeare's. Danzig am 23. April 1864. Druck v. A. W. Kafemann. 3 Bll. 8vo.

Prutz, R. Zur Shakespearefeier. Prolog gesprochen auf dem Stadttheater zu Stettin.
Deutsches Museum, 1864, No. 17.

Rau, Heribert. William Shakespeare. Culturgeschichtl.-biograph. Roman in 4 Büchern. 4 Bde. 8vo. Berlin, Gerschel, 1864.

Reich, Adolf. Shakespeare's Shylock, dargestellt v. Bog. Dawison u. Sam. Phelps.
Berliner Dramaturgie III. 8vo. Berlin, 1864.

Reymond, Wili. Corneille, Shakspeare et Goethe. Etude sur l'influence Anglo-Germanique en France au XIXe siècle. Avec une lettre-préface de M. Sainte-Beuve. 8vo. Berlin 1864. pp. XVI—311.
Es fehlt nicht viel, dass Herr Reymond Shakespeare und Goethe für Franzosen erklärt. Ein echtes Product Französischen Ueberhebungsgeistes.

Rietmann, J. J. Shakspeare und seine Bedeutung. Festrede gesprochen an der Shakspearefeier in St. Gallen. 8vo. St. Gallen, Huber & Co., 1864. pp. 24.

Rio, A. F. Shakespeare. Aus d. Französ. übersetzt v. Karl Zell. 12mo. Freiburg i. Br., Herder, 1864 pp. XVI—303.

Rodenberg, Jul. Ein Tag in Shakespeare's London.
Gartenlaube, 1864, No. 16, 17.

Rodenberg, Jul. William Shakspeare. Ein Gedenkblatt zu seiner dreihundertjährigen Jubelfeier.
Der Bazar. 1864, No. 20 (Mai 23).

Rötscher, Prof. Dr. H. Th. Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden enthüllt und entwickelt und allen Bewunderern des Dichters gewidmet. Ein Buch zur Feier des dreihundertjährigen Geburtsjahrs

Shakespeare's. Mit einem Stahlstich: Shakespeare in seinem Studirzimmer. 8vo. Dresden, 1864. pp. X–161.

Inhalt: Biograph. Skizze. — Shakespeare-Probleme. — Charaktere: I. Coriolan. II. Richard III. III. Shylock. IV. Lady Macbeth. V. Falstaff. VI. Othello. VII. Jago. VIII. Lear. IX. Edgar. X. Mercutio. XI. Macbeth. XII. Julia. XIII. Desdemona. XIV. Porzia (Merch. of Venice). XV. Cornelia.

RÖTSCHER, H. TH. Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen. esamm. u. herausg. v. Emilie Schroeder. 8vo. Leipzig, O. Wigand, 364. pp. VII–192.

RÖTSCHER, H. TH. Wodurch hat Shakespeare in seinem Macbeth en Macduff zum eigentlich sittlichen Helden erhoben? — Wie muss die nterreduug Hamlet's mit Ophelien am Schluss des berühmten Monologs Sein oder Nichtsein" aufgefasst und behandelt werden? — Der Bastard hilipp Faulconbridge in Shakespeare's König Johann.

Dramaturgische Blätter, redig. v. Professor H. Th. Rötscher. I. Jahrgang. Heft I. 8vo. Dresden 1865.

RUDLOFF, DR. W. Ein Erinnerungsblatt zum Andenken an die Jubelier des 300jährigen Geburtstages Shakespeare's am 23. April 1864. anzig. In Komm. bei Th. Anhuth. Druck v. Edw. Gröning. 8 pp. 8vo.

RUPERTI, FR. Epilog zur Shakespearefeier.

Bremer Sonntagsblatt, 1864, No. 18.

SCHAD, CHR. Vom Klingenwald. Zu Shakespeare's 300jähriger ubelfeier. 8vo. Kitzingen 1864.

SCHENKL. Das Märchen von Schneewittchen und Shakespeare's ymbeline.

Germania, herausg. v. Franz Pfeiffer. 1864, 4. Heft.

SCHLOENBACH, A. Hamlet in der Eisenhütte.

Illustr. Familien-Journal, 1864, Nr. 9. 10.

SCHMIDT, DIR. DR. ALEX. Voltaire's Verdienste um die Einführung akspeare's in Frankreich. (Programm.) 4to. Königsberg i. Pr. 1864. . 36.

SCHNEIDER, K. Zur Shakespearefeier.

Bremer Sonntagsbl., 1864, No. 28.

SCHÖNE, F. Zum Gedächtniss Shakspeare's. Rede.

Neue Jahrbücher für Philologie u. Paedagogik, 1864, 89—90. Bd., Heft 9.

SCHROEDER, W. Graf Southampton, der Freund Shakespeare's. Nach ngl. Quellen.

Illustr. Ztg. 1864, No. 1083.

SCHWARTZKOPFF, AUG. Shakespeare, in seiner Bedeutung für die irche unserer Tage dargestellt. 2. sehr erweit. Aufl. Mit Shakespeare's ortrait in ganzer Figur, photogr. nach d. Stahlstich von Ed. Schuler. mo. Halle, Mühlmann, 1865. pp. VIII–181.

Shakespeare, William.

Illustr. Ztg. 1864, No. 1086.

Shakespeare, William.

Berliner Revue, 1864, Bd. 37, Heft 4 u. 5.

Shakespeare William, an seinem 300. Geburtstage.

Mag. f. Lit. d. Ausl. 1864, No. 17.

Shakespeare als Lehrer der Menschheit.
Unterh. am häusl. Herd 1864, No. 30.

Shakespeare, Der Schlegel-Tieck'sche.
Allg. Ztg. 1864, Beil. 262—68.

Shakespeare, einer unserer literarischen Penaten.
Mag. f. Lit. d. Ausl. 1864, No. 19.

Shakespeare in Deutschland am Tage seiner Jubelfeier. Ein dramat. Scherz u. — Ernst in einem Vorspiel u. 2 Acten. 16mo. Würzburg, Richter, 1864, pp. 32.

Shakespeare, William, und die Anfänge der Stenographie.
Zeitschr. für Stenographie und Orthographie, hrg. v. Michaelis. Jahrgang XII, 1864, No. 2.

Shakespeare und das Christenthum.
Allgem. Zeitung, 1864, Beilage 163.

Shakespeare und Hamlet.
Morgenblatt, 1864, No. 25, 26.

Shakespeare's Englische Historien auf der deutschen Bühne.
Allgem. Zeitung 1864, Beilage No. 10.

Shakespeare's Geburt.
Morgenblatt 1864, No. 23.

Shakspeare's Kämpfe und Siege.
Europa 1864, No. 18.

Shakespeare's Königsdramen.
Morgenblatt 1864, No. 28, 29, 30.

Shakespeare's Wie es Euch gefällt auf der deutschen Bühne.
Grenzboten 1865, No. 7.

Shakespearealbum. Sämmtliche Costümfiguren aus dem Shakespearefest, veranstaltet am 23. April 1864 von der Künstler-Gesellschaft „Malkasten" in Düsseldorf. Photogr. u. herausg. v. Gebr. G. & A. Overbeck. 64 Photogr. auf 16 Tafeln. 8vo. Düsseldorf, 1864.

Shakespeareaufführungen (Die) zum Shakespearefest in Weimar.
Grenzboten 1864, No. 20.

Shakespeareaufführungen (Die) in Weimar.
Grenzboten 1864, No. 3.

Shakspearebildnisse.
Allg. Ztg. 1864, Beil. No. ?

Shakespeare-Denkmal (Das) und die neue Englische Literatur.
Allg. Ztg. 1864, Beilage 179.

Shakespearefeier (Zur).
Europa 1864, Nr. 17.

Shakespearefeier (Zur).
Russische Revue III, Heft 3, März 1864.

Shakespearefeier (Die) in England.
Wissensch. Beilage d. Leipz. Zeitung 1864, No. 39.

Shakespearefeier in England (Die), Vorbereitungen dazu.
Magazin für d. Lit. des Auslandes 1864, No. 10.

Shakespearefeier (Die) in Deutschland.
Oesterr. Wochenschrift f. Wiss., Kunst u. öffentl. Leben 1864, No. 17.

Shakespearefeier (Ein Vorschlag zur).
Wissensch. Beilage der Leipz. Zeitung 1864, No. 12.

Shakespearefeier (Zur) des Tunnels. Am 19. April 1864. (Berlin.) Einleitungslied. II. Shakespearelied. III. Lieder aus Shakespeare's ramen. 4 Seiten 8vo. C. Feister'sche Buchdruckerei.

Shakespearefeier der Berliner Gesellschaft für das Studium der neuen Sprachen. Sonnabend d. 23. April 1864. Programm. 2 Seiten 8vo. ruck von Gebr. Unger.

Shakespearefeier in Königsberg.
Altpreussische Monatsschrift, Heft 3, Königsbg. 1864, p. 276.

Shakespearefeier in der Provinz: Elbing, Danzig, Thorn, Insterburg.
Ib. Heft 4, 5, 6. pag. 376, 466, 563.

Shakespearefeier (Die) in Weimar und die Schillerfeier in Frankfurt.
Bremer Sonntagsblatt 1864, No. 21.

Shakespearefest. (Das Programm.)
Europa 1864, No. 16.

Shakespearefeste.
Europa 1864, No. 10.

Shakespearegesellschaft, Deutsche. Einladung zur Theilnahme, atzungen, Geschäftsordnung. 4to. Weimar, April 1864. pp. 8.

Shakespearegesellschaft (Eine Deutsche).
Unterhaltungen am häusl. Herd, 1864, No. 8.

Shakespearegesellschaft (Die Idee einer Deutschen).
Allgem. Ztg. 1864, Beilage No. 100.

Shakespearegesellschaften (Die beiden Deutschen).
Bremer Sonntagsbl. 1864, No. 27.

Shakespearejubiläum (Zum).
Allgem. Zeitung, 1864, Beilage zu No. 26.

Shakespearejubiläum (Zum).
Bl. f. Liter. Unterh. 1864, No. 17.

Shakespearejubiläen in England.
Mag. f. d. Literatur des Auslandes, 1864, No. 17.

Shakespearemusik.
Morgenblatt 1864, No. 32, 33.

Shakespearereliquien.
Nordische Revue 1864, Bd. III, Heft 3, März 1865.

Shakespearestudien eines Realisten. (Vom Staatsmin. Rümeli.)
Morgenblatt 1864, No. 48 bis 52, 1865, No. 4 bis 9.

Shakespearetag (Zum).
Allg. Ztg. 1864, Beilage 111.

Shakespeareverein, Der Dresdner.
Allg. Ztg. 1864, Beilage 171.

Shakespeareverein (Erste Generalversammlung).
**Wiss. Beil. d. Leipz. Ztg. 1864, No. 74—75.**

Shakespearewoche in Weimar (Die).

Allg. Zeitg. 1864, Beilage 128.

Shakespearewoche in Weimar (Die).

Illustr. Ztg. 1864, No. 1091.

Shakespeariana I, II, III.

Unterh. am häusl. Herd, 1864, No. 27, 28.

Shakespeariana. Verzeichniss von Schriften von und über Shakespeare. Zur Feier des 300jähr. Jubiläums am 23. April 1864. 8vo. Wien, Czermak. pp. 16.

Für bibliographische Zwecke unbrauchbar.

Siebel, Carl. Dichtungen zur Shakespearefeier des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf. 8vo. Barmen 1864. pp. 30.

Stein, O. Prolog und Epilog (von Cosack) gesprochen im Saale des Schützenhauses bei der Festvorstellung zum 300jähr. Geburtstag Shakespeare's. Danzig am 23. April 1864. (Enthält auch das Festprogramm.)

Tschischwitz, Benno. Nachkläuge Germanischer Mythe in den Werken Shakespeare's. 12mo. Halle, Buchh. d. Waisenhauses, 1865. pp. VI - 130.

Erschien zuerst im „Programm der Realschule im Waisenhause". 4to. Halle, 1865.

Unger, F. W. Zur Shakespeareliteratur.

Serapeum, 1864, No. 9.

Waldmüller, R. Der Shakespeareverein in Dresden.

Deutsches Museum, hrg. v. Prutz, 1864, No. 10 u. 11.

War Shakespeare in Stuttgart?

Allgem. Zeitung, 1864, Beilage No. 164 oder 165.

Winterfeld, A. von. Shakespeare. Nach authentischen Quellen und eigenen Forschungen. 12mo. Berlin s. a. (1864). pp. 44.

Aus den „authentischen Quellen" hat der Verf. nichts geschöpft als Verdrehungen längst bekannter Fakten, und die „eigenen Forschungen" beschränken sich auf oberflächliche Benutzung der Vorgänger.

Wiseman, Nicol. William Shakespeare. Autorisirte Uebersetzung. 12mo. Köln, Bachem, 1865. pp. 102.

Wölfel, Heinr. Ueber Shakespeare's Coriolan.

Album des Literar. Vereins in Nürnberg für 1864, pag. 1—55.

Zum Gedächtniss Shakespeare's.

Allgem. Zeitung, 1864, Beilage 1864, No. 26.

## Shakespeare - Vorlesungen.

an Deutschen Universitäten.

1864, und 1865 Jan. — Juli.

Berlin. *Sommersemester* 1865. Solly, Th. Shakespeare's Macbeth (in Engl. Sprache).

Bern. *Sommersem.* 1864. Menz, Shakespeare's Taming of the Shrew

Bonn. *Wintersem.* 1864. Delius, Shakespeare's Sonnette.

— *Sommersem.* 1864. Delius, Ueber Shakespeare's Leben und Kunst.

— *Wintersem.* 1865. Delius, Shakespeare's Hamlet.

Breslau. *Wintersem.* 1864. Behnsch, Shakespeare's Sonnette.

— *Sommersem.* 1864. Behnsch, Ueber Hamlet.

— *Sommersem.* 1865. Behnsch, Shakespeare's Merchant of Venice.

Erlangen. *Wintersem.* 1864. Winterling, Shakespeare's Macbeth.

— *Sommersem.* 1865. Winterling, Shakespeare's Cymbeline.

Freiburg. *Sommersem.* 1864. Reichlin-Meldegg, Ueber Hamlet.

Giessen. *Wintersem.* 1864. Zimmermann, Ueber Shakespeare's Tragödien und historische Dramen.

— *Sommersem.* 1864. Adrian, Erklärung des Hamlet, mit Berücksichtigung der dramat. Litteratur im 16. Jahrhundert.

Goettingen. *Wintersem.* 1864. Müller, Shakespeare's König Lear. Bialloblotzky, Shakespeare.

— *Sommersem.* 1864. Bialloblotzky, Engl. Gramm. u. Shakespeare.

— *Sommersem.* 1865. Bialloblotzky, ut supra.

Halle. *Sommersem.* 1864 u. *Sommersem.* 1865. Ulrici, Ueber Shakspeare's Leben, Character u. dramat. Stil.

Heidelberg. *Wintersem.* 1864. Gaspey, Shakespeare's dramatische Dichtungen. Reichlin-Meldegg, Aesthet. Vorles. üb. Hamlet.

— *Sommersem.* 1864 u. *Sommersem.* 1865. Gaspey, Shakespeare's Dramatische Dichtungen.

Kiel. *Wintersem.* 1864. Heise, Shakespeare's Macbeth.

Koenigsberg. *Sommersem.* 1864. Herbst, Shakespeare's Romeo u. Julie.

— *Sommersem.* 1865. Herbst, Shakespeare's Taming of the Shrew.

Leipzig. *Sommersem.* 1864. Flathe, Ueber Leben, Kunst und Werke Shakespeare's.

Marburg. *Wintersem.* 1864. Lemcke, Shakespeare.

München. *Sommersem.* 1864. Bodenstedt, Ueber Shakespeare.

Prag. *Wintersem.* 1864. Holzamer, Shakespeare's Hamlet.

— *Sommersem.* 1864. Holzamer, Shakespeare's Romeo u. Julie.

— *Sommersem.* 1865. Holzamer, Shakespeare's König Lear.

Rostock. *Wintersem.* 1864. Bartsch, Shakespeare's Romeo and Juliet.

Tübingen. *Wintersem.* 1864. Keller, Shakespeare. Rapp, Erklärung von Shakespeare's Romeo.

— *Sommersem.* 1864. Köstlin, Ueber Shakespeare und seine Werke.

— *Sommersem.* 1865. Rapp, Shakespeare's Macbeth.

Würzburg. *Wintersem.* 1864. Eggensberger, Shakespeare's Hamlet.

— *Sommersem.* 1864. Eggensberger, Shakespeare's Macbeth.

— *Wintersem.* 1865. Eggensberger, Shakespeare's Hamlet.

Zürich. *Wintersem.* 1864. Behn - Eschenburg, Shakespeare's Romeo and Juliet.

— *Sommersem.* 1864. Vischer, Ueber Shakespeare's Dramen.

— *Sommersem.* 1865. Behn-Eschenburg, Shakespeare's Henry IV.

---

# III. FRANKREICH.

## a) Texte. – Gesammtausgaben und einzelne Stücke.

Oeuvres complètes, traduites par François Victor Hugo. Tome 12, 2me partie (Henri V, Henri VI, 1re partie), Tome 13, 3me partie (Henri VI, 2me et 3me parties, Henri VIII). 8vo. Paris, Pagnerre, 1864.

— Tom. 14 (Les joyeuses épouses de Windsor. Comédie d'erreurs. La nuit des Rois). Tom. 15 (Sonnets, Poëmes, Testament). 8vo. ibid. id. 1865.

— Seconde édition. Tom. 1. 8vo. ib. id. 1865.

Oeuvres complètes, traduction de M. Guizot. 5me édition. Tom. 3 bis 7. 8vo. Paris, Didier & Co., 1865.

Chefs-d'oeuvre de Shakespeare. 3 vol. 12mo. Paris, L. Hachette & Co. 1865. pp. XVI—948.

Contemporains de Shakspeare. J. Webster et J. Ford, traduits par Ernest Lafond; précédés de notices sur la vie et les ouvrages de ces deux auteurs. 8vo. Paris 1865. pp. XV—496.

Jules César, tragédie, traduite en vers français. Précédée d'une étude et suivie de notes par C. Carlhant. 2de édition. 12mo. Paris, Didier & Co., 1865. pp. XXVIII—259.

Macbeth, opéra en quatre actes, d'après Shakespeare, par Nuitter et Beaumont, musique de G. Verdi. Paris, M. Lévy, 1865.

Macbeth de Shakespeare, drame en cinq actes en vers, par M. Emile Deschamps. 4to. à 2 col. Paris, M. Lévy frères, 1865. pp. 19.
(Théâtre contemporain illustré. Première représentation au théâtre de l'Odéon, le 23 Octob. 1848.)

Roméo et Juliette, tragédie en cinq actes, traduite en français par M. Emile Deschamps. Edition pour le théâtre. 12mo. Paris, Amyot, 1864.

Juliette et Roméo, folie-vaudeville en un acte, par MM. L. de Montchamp et Achille Delormel. 18mo. Paris, M. Lévy, 1865. pp. 36.

Timon d'Athènes, drame en cinq actes; suivi de l'Intermezzo, poëme de Henri Heine. Traduction en vers par Er. Perrot de Chezelles. 8vo. Châlons (Paris, Garnier frères) 1865. pp. 216.

## b) Shakespeariana.

Bergmann, M. La vie et les oeuvres de Shakespeare. Lecture publique faite à la préfecture de Strasbourg le 23 Avril 1864. 8vo. Strasbourg, Veuve Berger-Levrault, 1865.

Erschien zuerst in: Société littéraire de Strasbourg. Lectures publiques (Avril, Mai et Juin 1864). 8vo.

Courdavaux, V. Les derniers critiques de Shakespeare en France. Revue contemporaine. Tom. XL. No. du 31 Août 1864, pp. 708—737.

Dabas, J. Ch. A propos de Shakespeare, ou le nouveau livre de Victor Hugo. 8vo. Bordeaux, impr. Veuve Dupuy & Co., 1864. pp. 44.

Gastineau, Benj. William Shakespeare, esquisse.
Revue de Paris, 1 Mai 1864, pp. 565—572.

Gondry, G. P. La Critique et le livre de M. Victor Hugo, William Shakespeare. 8vo. Bordeaux, impr. Métreau & Co. 1865. pp. 11.

Hugo, Victor. William Shakespeare. 8vo. Paris, Libr. internationale, 1864.

Joubert, Léo. William Shakespeare. Extrait de la Nouvelle Biographie générale. 8vo. Paris, Typographie de F. Didot frères. (1864.) 48 col.

Lagarde, H. De. Victor Hugo et Shakespeare.
Revue nationale et étrangère. 10 Juin 1864, pp. 356—69.

Lamartine, A. de. Shakespeare et son oeuvre. (Introduction — Roméo et Juliette — Hamlet — Macbeth, Othello et les pièces mêlées ou comiques — La Tempête.) 8vo. Paris, Lacroix, 1865. pp. 351.

Von dem „Oeuvre" Shakespeare's erhält der Leser nichts als einige von Herrn Lamartine ziemlich mangelhaft übersetzte Scenen aus seinen Werken, die der Verf. mit einigen entbehrlichen Bemerkungen begleitet.

Menechmes Shakspériens (Les).
Revue britannique, Mars 1864. pp. 241—253.

Mezières, A. Contemporains et Successeurs de Shakspeare. Deuxième édition. Ouvrage couronné par l'Académie française. 12mo. Paris, Charpentier, 1864. pp. VII—424.

Mezières, A. Prédécesseurs et Contemporains de Shakspeare. Deuxième édition. Ouvrage couronné par l'Académie française. 12mo. Paris, Charpentier, 1864. pp. XV—403.

Mezières, A. Le Jubilé de Shakspeare, souvenir de Stratford-on-Avon.
Revue des deux mondes, 1 Juin 1864, pp. 713—736.

Rio, A. F. Shakespeare. 12mo. Paris, Douniol, 1864. pp. XIII—341.

Taine, H. Histoire de la littérature anglaise. 3 vol. 8vo. Paris, Hachette & Co., 1864. Tom. 2, Ben Jonson et Shakespeare.

Villetard, Edmond Jules. César et William Shakespeare. Etude sur les hommes providentielles. 8vo. Paris, Dentu, 1865. pp. 32.

# IV. HOLLAND.

F. David's opera „Tout est bien qui finit bien." (All's well ends well).

Nederlandsche Spectator, 1864, bl. 178.

Devrient's opvoering van Hamlet.

Nederlandsche Spectator, 1864, bl. 129.

— Het oordeel van E. Devrient over de rol van Hamlet.

Ib., bl. 324. S. auch Rederijkers Weekblad, 1864. No. 17 u. No. 33

Documenten nopens Shakspere gevonden.

Nederlandsche Spectator, 1864. bl. 417.

Feest (Het) ter herinnering van Shakespeare.

Geïllustreerd Stuiversmagazyn. 's Gravenhage.

G., M. De. William Shakspere. Het tooneel ten tyde van Shak

Rederijkers Weekblad. fol. Utrecht, Andriessen & Zoon, 1864, No. 18

Geboorteplaats (de) van een dichter.

Het Leeskabinet. 8vo. Amsterdam, Frijlink, 1864, Deel 1, bl. 89 –

Heijkoop, H. L. Koning Lear en zijne dochters. Naar Shakes

Bato. Tijdschrift voor jongens. Redacteur W. M. Westerman. Amst 1864. 8vo. Bl. 58—63.

Hugo, Victor, William Shakespeare. Naar het Fransch. Utrecht, L. B. Bosch en Zoon. 1864.

— Victor Hugo, Over Shakespeare. (Vertaald uit de Edin Review.)

Wetenschappelijke Bladen, een bloemlezing uit buitenlandsche tijdsc etc. onder toezigt van Mr. J. T. Buys. 8vo. Haarlem, Kruseman, Afl. 11, bl. 243—274.

Ingram, Prof. Shakespeare. A lecture delivered at the thea the Museum of Industry, Dublin.

English and Amer. Reviewer, ed. by C. H. Gunn. 8vo. Amsterdam, broth., 1864. bl. 161—171, 241—252.

Is Hamlet een beeld naar het leven?

Nederlandsche Spectator, 1864, bl. 106.

Janin, J. Le Jubilé de Shakespeare. La déroute du comité çais shakspearien.

Causeries Parisiennes. 8vo. Harlem, Kruseman, 1864, pp. 32.

Lamb's Tales from Shakespeare. The corrections of the pre J. H. Slater, 2d and 3d part. Aankondiging.

Nieuwe Bijdragen ter bevordering van het onderwijs etc. 8vo. 's G hage, Gebr. van Cleef, 1864, Afl. 1, bl. 23.

Meijer, J. H. William Shakespeare, eene kritische Levens ter Gelegenheid van des Dichters 300ste Geboortefest. 4to. Dev 1864, pp. 56.

Berigt omtrent het Stedelijk Gymnasium te Deventer, voor den C 1864—5.

Onzekerheden in Shakespeare's leven.
Geïllustreerd Stuiversmag. 1864, Deel 4, bl. 190.

Othello geen moor.
National-Museum. Tijdschrift etc. 's Gravenhage, Gebr. Belinfante, 1864, bl. 232.

Over Romeo en Julia, treurspel van W. Shakespeare.
De Tijd, merkwaardigheden der letterkunde etc. 8vo. Amsterdam, Gebr. van Es, 1864, Deel 40, bl. 56—59.

Pannevis, A., Shakspere en de hedendaagsche Nederlandsche uitgaven en vertalingen zijner tooneelstukken. Kritische bijdrage tot de kennis van dichter en dichtkunst. 8vo. Utrecht, Andriessen en Smit Kruisinga. 1864. pp. VIII—64.

Perry's portret van Shakespeare in hout.
Nederlandsche Spectator. 1864, No. 2. Auch im Nieuwsblad voor den boekhandel, No. 2.

Shakspeare, W., De koopman van Venetië. Tooneelspel. Uuit het Engelsch door T. N. van der Stok. 2d goedkoope uitgave. 8vo. Rotterdam, Hendrik Altmann. 1864. pp. VIII—122.

Shakespeare (William).
National Museum, Tijdschrift etc. 's Gravenhage, Gebr. Belinfante, 1864, bl. 213—222.

Shakspeare. (Met Portret en vignet.)
Het Leeskabinet. 8vo. Amsterdam, Frijlink, 1864, Deel 2, bl. 226—27.

Shakspeare, born April 23, 1564, died April 23, 1616.
English and Amer. Reviewer. 8vo. Amsterdam, Binger, 1864. p. 385—6.

Shakespeare als Hendrik VI.
Nederlandsch Magazyn etc. fol. Amsterdam, Gebr. van Es, 1864, bl. 224.

Shakspere en den optogt van Jacobus I. in de City.
Nederlandsche Spectator. 1864, bl. 178. Auch im Nieuwsblad voor den boekhandel, No. 24.

Shakspere in den Hollandschen Schouwburg, 1600—1864.
Nederlandsche Spectator. 1864, No. 18.

Shakespeare's (William) Geboortedag. 23 April 1564. (Gedicht.)
De Gios. 8vo. Amsterdam, Kampen, 1864. Deel 2, bl. 185—192.

Shakespeare-bibliotheek.
National-Museum. Tijdschrift etc. 's Gravenhage, Gebr. Belinfante, 1864, bl. 460. S. auch Geïllustr. Stuiversmag. 1864, Deel 4, bl. 15.

Shakespearian Studies.
English and Amer. Reviewer. 8vo. Amsterdam, Binger, 1864, bl. 148—153.

Taco. Over stand en gebaren (Shakespeare's).
Rederijkers Weekblad, 1864, No. 34.

Taine, H. Shakspeare. (Vertaald uit H. Taine, Hist. de la litt. anglaise.)
Wetenschappelijke Bladen, een bloemlezing uit buitenlandsche tijdschriften etc.

— [illegible] —

[illegible]

[illegible]

[illegible] Vorlesung [illegible]

[illegible] 1864. [illegible]

---

# V. VERSCHIEDENE LÄNDER.

## Böhmen.

Shakespeare. Dramatické Díla. Vydávaná Musejem Království Českého. Č. XVIII. Komedie plná omylů. Přeložil J. J. Čejka. — Mnoho povyku pro nic za nic. Přeložil J. Malý. [illegible] LXV. 12mo. V Praze, Fr. Kaiser. 1864. pp. 184.

Kupec z Benátek, [illegible] (The Merchant of Venice.) 12mo. V Litomyšli, Berger. 1864. pp. 100.

## Dänemark.

Shakespeare's Dramatiske Vaerker, oversatte af P. Foersom. Tredie Udgave. Omarbeidet af E. Lembcke. 10de Hefte. 8vo. Kjøbenhavn. Schubothe, 1864. pp. 128.

William Shakespeare.

Skandinavisk Folkemagazin. Kjobenhavn 1864. No. 23.

## Italien.

Emerson. Shakespeare o il poeta.

Saggi & Reviste etc. Vol. IV: Romanzieri e Poeti. 12mo. Milano. 1865. pp. XI 355.

## Russland.

Шекспиръ Драматическія Сочиненія, въ переводѣ Кетчера. Томъ 5. 8vo. S. Peter-burg 1864.

Tom. 1, 2, 3 erschienen von 1860 an Tom. 4 noch nicht erschienen.

Тимонъ Аѳинскій. Трагедія въ пяти дѣйствіяхъ Шекспира. Переводъ Н. Н. Вейнберга. (Timon of Athens, übers. v. Weinberg.)

(Современникъ 1864, Томъ CV, Отд. I, pag. 387—498.)

Отелло, трагедія. Вильяма Шекспира. Переводъ П. И. Вейнберга. (Othello, übers. v. Weinberg.) 8vo. S. Petersburg 1864. pp. 160.

Mamaev, Ivan, Ivan. Сонеть (изъ Шекспира).

Biblioteka dla Tchtenia 1864, No. 10—11, p. 152.

## Schweden.

Minnesfesten öfver Shakespeare, firad af Sällskapet N. N. i Stockholm 4 Maj 1864. 8vo. Stockholm, Beckmann, 1864.

## Serbien.

**Шекспира, Вилијама, Венус и Адонис,** srbski od Ace Popovića. (Venus and Adonis serbisch von Aca Popović.) 8vo. Agram, Svetozar Galac, 1864. pp. 69.

## Ungarn.

Shakespeare Minden Munkái. Forditjak többen. Kiadja a Kisfaludy társaság. Elsö Kötet: Othello. A szent iván éji álom. Shakespeare születése haromszázados emlékünnepére. (Shakespeare's sämmtliche Werke. Uebersetzt v. Mehreren. Herausg. vom Kisfaludy-Verein. Bd. I: Othello. Der Sommernachtstraum. Zur dreihundertjähr. Gedächtnissfeier des Dichters.) 8vo. Pest, Mor. Ráth, 1864. pp. 224.

— Minden Munkái etc. Második Kötet: Julius Caesar. Teli rege. (Bd. II: Julius Caesar. Wintermärchen.) 8vo. ib. id. 1864. pp. 238.

— Harmadik Kötet: Macbeth. A Velenczei Kalmár (Bd. III: Macbeth. Merchant of Venice.) 8vo. ib. id. 1864. pp. 214.

# Hinweisung auf einige neuere Werke.

Wir bedauern herzlich, den wichtigsten der in der bibliographische
Uebersicht verzeichneten Werken nicht schon beim ersten Erscheinen un-
seres Jahrbuches eingehendere Besprechungen widmen zu können. I
nächsten Jahre werden wir das Versäumte reichlich nachholen; für die
mal müssen wir uns auf einige kurze Andeutungen beschränken. V
Allem hätten wir gern über die

Briefe über Shakespeare's Hamlet, von Hermann Freiherr vo
Friesen (Leipzig bei B. G. Teubner) 1864.

ausführlicher berichtet, da das Buch weit mehr bietet als der Titel ve
spricht und seinen Gegenstand in so gründlicher Weise erörtert, wie da
vorher noch nicht geschehen war, obgleich die Zahl der Schriften übe
Hamlet Legion ist. H. v. Friesen's Buch unterscheidet sich von de
andern Schriften über denselben Gegenstand dadurch, dass es nicht de
Verfassers subjective Ansichten über die Charaktere des Stücks schar
formulirt in den Vordergrund stellt und sich darauf beschränkt dieselben
mit kritischer Beleuchtung anderweitiger Ansichten, in eigenthümlicher
Weise durchzuführen, um so zu einem neuen und überraschenden Resultate zu kommen, — sondern dass es die ganze Entwicklungsgeschichte Shakespeare's giebt und daraus Hamlet als die Krone seiner Werke hervorgehen lässt. Der Dichter wird als Kind seiner Zeit, im Verhältniss zu seinen Vorläufern und Mitstrebenden geschildert; es werden die bewährtesten Nachrichten über seine Herkunft, seinen Bildungsgang, sein ganzes Leben und Schaffen zusammengestellt, sowie die verschiedenen Urtheile, welche von der ersten Zeit seines Aufblühens bis zu unseren Tagen über ihn und seine Werke gefällt wurden. Wir erhalten zugleich ein anschauliches Bild der altenglischen Bühnenzustände, und lernen so die Bedingungen kennen unter welchen Shakespeare's Genius sich entwickelte. Es werden uns auch die vornehmsten Träger seiner Rollen vorgeführt und die fördernden Wechselwirkungen nachgewiesen, welche zwischen Dichter und Schauspieler bestanden. Kurz der Verfasser giebt

uns das Resultat langjähriger, gründlicher, das ganze Gebiet der Shakespeare-Literatur berührender Studien, und sein Buch wird allen gebildeten Lesern, welche sich nicht selbst aus den Quellen unterrichten können, willkommener Ersatz dafür bieten.

Bei der Beleuchtung des Hamletcharakters sowie der übrigen Charaktere des Stückes geht H v. Friesen selbstverständlich auf die Quellen zurück und giebt uns einen vollständigen Ueberblick der vom Dichter mit dem rohen Stoffe vorgenommenen Aenderungen, sowie auch der späteren Umarbeitungen des Stückes, dessen kunstvolle Composition eingehend erörtert wird.

Wir sehen Hamlet auf der altenglischen Bühne bis zur Schliessung derselben (1642 und 1648); wir sehen dann die Umwandlungen und Verstümmelungen welche, bei verändertem Geschmack, mit dem Stücke vorgenommen wurden, um in England seine Auferstehung zu feiern und um es in Deutschland einzubürgern. Wir erhalten eine vollständige Geschichte Hamlets auf der englischen und deutschen Bühne und lernen zugleich die meisten der eingehenderen kritischen und ästhetischen Abhandlungen über das Stück kennen; mit Bedauern haben wir besonders die geistvolle Abhandlung von Vischer darunter vermisst.

Im Anschluss an das treffliche Werk des H. v. Friesen möchten wir das mehr auf einen engeren Leserkreis berechnete Buch eines amerikanischen Autors empfehlen:

*Notes aud Comments upon certain Plays and Actors of Shakespeare, with Criticisms and Correspondence. By James Henry Hackett. (Third Edition). New-York. Carleton, 413 Broadway. MDCCCLXIV.*

Der Verfasser ist ein kenntnissreicher und in England wie in Amerika sehr hochgestellter Schauspieler, der es bei grossem Erfolg von früh an mit seiner Kunst sehr ernst genommen, die er besonders durch das Studiren und die Darstellung Shakespeare'scher Charaktere entwickelt und erprobt hat, und der nun, am Abend seiner langen Laufbahn, uns viel Interessantes und Lehrreiches aus dem reichen Schatze seiner Erfahrungen und Studien mitzutheilen weiss. Sein Buch zerfällt in 6 Theile, welche einerseits Erörterungen Shakespeare'scher Charaktere, andrerseits kritische Mittheilungen über die vornehmsten Darsteller derselben in England und Amerika enthalten. Ausserdem wird uns eine ziemlich umfangreiche Correspondenz geboten, welche der Verfasser mit hervorragenden Männern, wie Washington Irving, John Quincy Adams, dem Earl of Carlisle u. A. über die Auffassung verschiedener Shakespeare'scher Charaktere gepflogen. Im Vordergrunde steht natürlich wieder „Hamlet“. Im ersten Theile seines Werkes widerlegt der Verfasser die Ansichten eines englischen „Realisten“, des gelehrten Dr. Goldsmith, welcher in dem berühmten Monologe „Sein oder Nichtsein“ nichts als Schwulst und Unsinn zu entdecken vermag. Im zweiten Theile spricht

der Verfasser über seine eigene Auffassung und Darstellung des Hamletcharakters. Im dritten Theile erörtert er den vom nüchternen realistischen Standpunkt aus so oft missverstandenen König Lear. Unter den übrigen Betrachtungen ist diejenige über Falstaff (im 6. Theile) am meisten hervorzuheben.

Unter den zahlreichen Festschriften, welche die dreihundertjährige Geburtsfeier Shakespeare's in's Leben gerufen hat und unter welchen sich manches Treffliche befindet, heben wir hier nur eine hervor:

Die englische Sprache und Literatur in Deutschland. Von Karl Elze. Dresden. Louis Ehlermann, 1864.

Es ist das ein kleines Buch von nur 92 Seiten, aber von so gediegenem Inhalt und so fesselnder Darstellung, dass es die allgemeinste Verbreitung verdient.

Eine vortreffliche und zugleich sehr geschmackvoll und reich ausgestattete neue kritische Textausgabe des Coriolan bietet Dr. Leo unter dem Titel:

*William Shakespeare's Coriolanus, edited by F. A. Leo, Ph. D., Member of the Society for the study of modern languages at Berlin, With a Quarto-Facsimile of the Tragedy of Coriolanus from the Folio of* 1632, *photolithographied by A. Burchard, and with extracts from North's Plutarch. London, John Russel Smith,* 1864.

# Denkschrift an die deutschen Regierungen.

---

Hohes Ministerium!

Die gehorsamst unterzeichnete Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, welche am 300jährigen Geburtsfeste Shakespeare's unter dem hohen Protektorate Ihrer Königl. Hoheit der Frau Grossherzogin von Sachsen zu Weimar gegründet worden ist, hat es sich als nächste Aufgabe gestellt, das Verständniss, die Erläuterung, Uebersetzung und Aufführung der Werke des unsterblichen Dichters, dessen Namen sie trägt, durch die Mittel literarischer und künstlerischer Vereinigung zu fördern. Bei der Stellung, welche Shakespeare seit länger als einem Jahrhundert in unserer Literatur, ja in unserem gesammten geistigen Leben einnimmt, glaubt die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, weit entfernt sich dem Vorwurf der Ausländerei auszusetzen, vielmehr in voller Uebereinstimmung mit dem geistigen Wesen und Streben unserer Nation zu stehen und ist sich bewusst, den Zielen der deutschen Wissenschaft an ihrem Theile zuzustreben. Es ist ihr nicht um einen Cultus des Genius zu thun, sie will vielmehr die Shakespeare-Studien auch für unsere eigene Zeit fruchtbar machen. Sie erfasst Shakespeare als den grössten Vertreter der Literatur eines uns stammverwandten und in Religion, Sitte, Literatur, überhaupt im ganzen öffentlichen und privaten Leben uns zunächst stehenden Volkes. Sie kann daher den auf die englische Sprache und Literatur überhaupt gerichteten Studien ihre rege Theilnahme um so weniger versagen, als diese Studien gegenwärtig einen unablöslichen Theil unserer nationalen Bildung ausmachen. Je tiefer dieselben aber in fast alle Kreise der Gesellschaft eingedrungen sind, desto mehr muss es befremden, dass ihnen Seitens der Staatsregierungen noch nicht diejenige Pflege und Fürsorge gewidmet wird, deren sich die anderen verwandten Wissensgebiete erfreuen. Dies gilt nicht von der englischen Sprache und Literatur allein, sondern von den modernen Sprachen über-

haupt. Während die klassische Philologie als der unerschütterliche Grundpfeiler unserer Gymnasien und in gewissem Sinne auch unserer Universitäten anerkannt und gepflegt wird, sind die Sprachen derjenigen beiden Nationen, welche im Verein mit unserer eigenen die hauptsächlichsten Träger der modernen Kultur sind, vorzugsweise auf diejenigen Bildungsanstalten beschränkt, die für das praktische Leben vorbereiten. Sie werden nicht sowohl um ihrer selbst willen und aus wissenschaftlichen, als aus Nützlichkeits-Gründen getrieben. Die Ursache dieser Erscheinung finden wir vor allem in dem Umstande, dass der modernen Philologie in dem Organismus unseres Unterrichtswesens noch nicht diejenige ebenbürtige Stellung eingeräumt ist, welche von den Bedürfnissen der Gegenwart wie von der Ehre der Wissenschaft dringend erfordert wird. Zur Begründung dieser Ansicht erlaubt sich die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft Einem Hohen Ministerium in aller Kürze die nachstehenden Thatsachen und Erwägungen zu unterbreiten.

Eine ungefähre Schätzung ergiebt, dass sich die Zahl der in den Staaten des Deutschen Bundes angestellten öffentlichen Lehrer der neueren Sprachen mindestens auf ein halbes Tausend beläuft, eine Zahl, die aller Wahrscheinlichkeit nach in stetigem Wachsthum begriffen ist. Die Zahl der Privatlehrer entzieht sich der Berechnung, wird jedoch kaum minder bedeutend sein. Für die wissenschaftliche Ausbildung dieser Lehrer ist aber noch keineswegs in genügender Weise Sorge getragen, indem erst an sehr wenigen Universitäten Lehrstühle für die neueren Sprachen bestehen. Die 27 Universitäten Deutschlands und der Schweiz zählen in ihren philosophischen Facultäten zusammen 418 ordentliche und 17 Ehrenprofessoren, von denen im Sommersemester 1864 nur 13 ordentliche und 1 Ehrenprofessor Vorlesungen über die neueren Sprachen angekündigt haben. Sie zählen ferner 169 ausserordentliche Professoren; von diesen haben nur 8 Vorlesungen über französische oder englische Sprache und Literatur gehalten. Sie zählen endlich 223 Privatdocenten, von welchen nur 7 über neuere Sprachen gelesen haben. Von diesen an sich schon wenig zahlreichen Vorlesungen fällt wenig mehr als die Hälfte dem Englischen zu. Nur 5 ordentliche Professoren und 1 Ehrenprofessor, 6 ausserordentliche Professoren und 4 Privatdocenten (zusammen an 14 Universitäten) haben während des genannten Semesters Vorlesungen über englische Sprache und Literatur angekündigt, und dabei dürfte dieses unleugbar vom Shakespeare-Jubiläum beeinflusste Semester im Vergleich zu anderen wahrscheinlich noch reich bedacht erscheinen. An den Universitäten Breslau, Freiburg i. Br., Greifswald, Jena, Kiel, Münster, Prag, Wien und Würzburg wurden gar keine Vorlesungen über die beiden Sprachen und Literaturen gehalten, weder von ordentlichen oder ausserordentlichen Professoren, noch von Privatdocenten. Uebrigens bekleidet nur die Minderzahl der auf diesem Gebiete thätigen Professoren wirklich Lehrstühle der modernen Philologie; für die meisten geben die

hierher gehörigen Kollegien nur als eine Nebenbeschäftigung oder Liebhaberei neben ihrem eigentlichen Fache her, — ein Umstand, auf den wir glauben ganz besonderes Gewicht legen zu müssen. Von den Lektoren muss hierbei überall abgesehen werden. Sie gehören nicht zum Universitätskörper und haben keine gesetzliche Stellung bei der Universität. Das Institut derselben hat sich überlebt und ist nicht mehr mit der Würde der Wissenschaft verträglich. Wenn die deutsche Universität ihren Charakter als *universitas literarum* aufrecht erhalten soll, so wird sich die moderne Philologie nicht länger von ihr ausschliessen lassen, und die Errichtung von akademischen Seminarien wie von gesonderten Professuren für die französische und englische Sprache erscheint als eine unabweisliche Forderung. Ein Hohes Ministerium wolle uns gestatten, uns bezüglich des Materials und der ausführlichen Entwickelung dieser Frage hauptsächlich auf zwei Schriften zu beziehen, nämlich:

> Ueber Wesen, Einrichtung und pädagogische Bedeutung des schulmässigen Studiums der neueren Sprachen und Literaturen und die Mittel, ihm aufzuhelfen. Von Dr. Mayer. Zürich, 1843.

und:

> Die englische Sprache und Literatur in Deutschland. Eine Festschrift zur 300jährigen Geburtsfeier Shakespeare's, von K. Elze. Dresden, 1864.

Aber nicht an den Universitäten allein, auch an den Gymnasien scheint uns die englische Sprache zu einer wichtigen Stellung berufen zu sein, obgleich sie von der grossen Mehrzahl derselben gegenwärtig noch ganz ausgeschlossen wird. Dass dadurch nicht die oft und mit Recht beklagte Ueberbürdung der Jugend vermehrt wird, ist thatsächlich durch diejenigen Gymnasien bewiesen, auf denen das Englische bereits in grösserem oder geringerem Umfange mit günstigem Erfolge betrieben wird. Es kommt nur auf die Herstellung des richtigen Verhältnisses zwischen den einzelnen Lehrgegenständen an. Wir glauben Ein Hohes Ministerium nicht mit dem Beweise behelligen zu sollen, ein wie wichtiges, ja unentbehrliches Bildungsmittel die neueren Sprachen — und vor allem die englische — geworden sind, so dass die Gymnasien sie über kurz oder lang nicht nur als einen freiwilligen, sondern als einen verpflichtenden Lehrgegenstand werden aufnehmen müssen. Wenn sich die hohe Bedeutung des Unterrichts in den modernen Sprachen selbst in Frankreich herausgestellt hat, so lässt sie sich gewiss in Deutschland noch viel weniger verkennen. In Frankreich ist aber vor wenigen Monaten durch die thätige Fürsorge des Unterrichtsministers Duruy dem Unterrichte in den lebenden Sprachen eine würdige, den Anforderungen der Gegenwart entsprechende Stellung angewiesen worden, die, von allen Betheiligten mit dankbarer Freude begrüsst, sich ohne Zweifel als ausserordentlich fruchtbringend erweisen wird. Die lebenden Sprachen sind

auf gleiche Stufe mit den übrigen Unterrichtsgegenständen erhoben, und die Lehrer derselben ihren Amtsgenossen an Rang und Gehalt völlig gleichgestellt worden. Deutschland, das sich von jeher durch die gediegene Wissenschaftlichkeit und Allseitigkeit seines Jugendunterrichts ausgezeichnet hat, wird sich darin nicht vom Auslande überflügeln lassen wollen. Wir verkennen nicht, dass die besprochenen Mängel nicht in allen Staaten Deutschlands in gleichem Maasse vorhanden sind; doch ist auch in den Staaten, welche dem angestrebten Ziele bereits näher gekommen sind, die wissenschaftliche Pflege der neueren Sprachen noch mancher Förderung und manches Fortschritts fähig.

Wir glauben daher aus dem Geiste der gelehrten und gebildeten Stände unseres Volkes zu sprechen, wenn wir Einem Hohen Ministerium die ebenso ergebene als angelegentliche Bitte vortragen:

> Hochdasselbe wolle dem Gegenstande seine wohlwollende Aufmerksamkeit nicht versagen, denselben vielmehr durch sachkundige und mit den besonderen Landesverhältnissen vertraute Autoritäten einer unparteiischen Prüfung unterziehen lassen und deren bezüglichen Verbesserungsvorschlägen ein geneigtes Gehör schenken.

Mit geziemender Hochachtung unterzeichnet sich

Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft.

**Dr. H. Ulrici,** Präsident. **Dr. F. Dingelstedt,** Vice-Präsident. **Oechelhäuser,** Vice-Präsident.

# Statistischer Ueberblick

## der im Jahre 1864 auf den vornehmsten Hofbühnen in Deutschland zur Darstellung gekommenen Shakespeare'schen Dramen.

---

In München wurden neu einstudirt und in Scene gesetzt 4 Stücke:

1. Den 8. Januar: Coriolanus (nicht gegeben seit 1858).
2. - 23. April: König Lear (nicht gegeben seit 1861).
3. - 14. Oktober: Richard III (nicht gegeben seit 1856).
4. - 21. October: Ein Wintermärchen, nach der Dingelstedtschen Bearbeitung, mit Musik von F. v. Flotow (nicht gegeben seit 1862).

Als Wiederholungen wurden gegeben 8 Stücke:

1. Romeo und Julie, 3mal; 2. Der Kaufmann von Venedig, 2mal; 3. Der Widerspenstigen Zähmung, 2mal; 4. Die Comödie der Irrungen; 5. Richard III; 6. Ein Wintermärchen; 7. Macbeth; 8. Viel Lärmen um Nichts. (Auf der Münchener Hofbühne sind wieder mehrere Stücke Shakespeare's in Vorbereitung und wird den Darstellungen der Shakespeare-Dramen fortan eine ganz besondere Sorgfalt gewidmet werden.)

In Berlin wurde neu einstudirt und in Scene gesetzt 1 Stück:

König Johann.

Als Wiederholungen wurden gegeben 15 Stücke:

1. Der Kaufmann von Venedig, 5mal; 2. Ein Sommernachtstraum, 6mal; 3. Macbeth, 2mal; 4. Othello, 3mal; 5. Romeo und Julie, 6mal; 6. Julius Caesar, 4mal; 7. Was ihr wollt, 3mal; 8. König Johann, 4mal; 9. König Richard III., 4mal; 10. Hamlet, 4mal; 11. König Heinrich IV., 1mal; 12. König Lear, 3mal; 13. Die Comödie der Irrungen, 8mal; 14. Viel Lärmen um Nichts, 1mal; 15. Die bezähmte Widerspenstige, 4mal.

In Dresden wurde neu einstudirt und in Scene gesetzt 1 Stück:
König Lear, 23. April (nicht gegeben seit 1858).

Als Wiederholungen wurden gegeben 11 Stücke:

1. Othello, 2mal; 2. Hamlet, 2mal; 3. König Lear, 2mal; 4. König Richard III.; 5. Macbeth; 6. Ein Sommernachtstraum, 5mal; 7. Ein Wintermärchen, 3mal; 8. Wie es Euch gefällt, (für die Bühne neu eingerichtet von Julius Pabst), 3mal; 9. Was Ihr wollt; 10. Viel Lärmen um Nichts; 11. Der Widerspenstigen Zähmung.

Auf dem k. k. Hofburgtheater in Wien wurden im Theater-Jahre 1864 (beginnend am 1. December 1863 und endend am 30. November 1864) aufgeführt:

1. König Richard III., 3mal; 2. Macbeth, 2mal; 3. Othello, 2mal; 4. Hamlet, 2mal; 5. Coriolanus, 1mal; 6. Julius Caesar, 1mal; 7. Ein Wintermärchen, 3mal; 8. König Heinrich IV., 1mal; 9. Der Kaufmann von Venedig, 1mal; 7. Ein Sommernachtstraum, 4mal; 11. Was Ihr wollt, 2mal; 12. Viel Lärmen um Nichts, 1mal.

In Stuttgart wurde neu einstudirt und in Scene gesetzt 1 Stück:
Ein Sommernachtstraum.

Als Wiederholungen wurden gegeben 8 Stücke:

1. Der Widerspenstigen Zähmung; 2. Der Kaufmann von Venedig; 3. Viel Lärm um Nichts; 4. Ein Sommernachtstraum; 5. Julius Caesar; 6. König Lear, 2mal; 7. König Richard III.; 8. Hamlet, 2mal;

In Hannover wurden i. J. 1864 aufgeführt:

1. Othello, 1mal; 2. Romeo und Julie, 3mal; 3. Der Kaufmann von Venedig, 3mal; 4. Hamlet, 3mal; 5. König Lear, 1mal; 6. Die bezähmte Widerspenstige, 2mal; 7. König Heinrich IV., 2mal; 8. Ein Sommernachtstraum, 1mal; 9. Viel Lärm um Nichts, 1mal.

In Karlsruhe und Baden wurde neu einstudirt und in Scene gesetzt 1 Stück:
König Richard II.

Als Wiederholungen wurden gegeben 12 Stücke:

1. Der Sturm, (übersetzt v. Schlegel, Musik von Taubert), 2mal; 2. Romeo und Julie (n. Schlegels Uebers. f. d. B. einger. v. Ed. Devrient); 3. König Richard II. (n. Schlegels Uebers. f. d. B. einger. v. Ed. Devrient), 2mal; 4. Was Ihr wollt (f. d. B. einger. v. Ed. Devrient), 2mal; 5. Othello (übers. v. H. Voss); 6. Der Kaufmann von Venedig (n. Schlegels Uebers. f. d. B. einger. v. Ed. Dvrient), 3mal; 7. Hamlet (n. Schlegels Uebers. f. d. B. einger. v. Ed. Devrient); 8. Die bezähmte Widerspenstige (bearb. v. Deinhardstein; 9. Viel Lärmen um Nichts (übers. v. Graf v. Baudissin, f. d. B. einger. v. Ed Devrient); 10. Coriolan (n. Tiecks Uebers. f. d. B. einger. v. Ed. Devrient); 11. Julius Caesar (n. Schlegels Uebers. f. d. B. einger. v. Ed. Devrient); 12. Ein Wintermärchen (f. d. deutsche Bühne neu übers. u. einger. v. Dingelstedt).

In Weimar wurden zum Erstenmale gegeben 2 Stücke:

König Heinrich VI. Erster und zweiter Theil, nach der Dingelstedt'schen Bearbeitung.

Neu einstudirt und in Scene gesetzt wurde 1 Stück:

König Richard III.

Als Wiederholungen wurden gegeben 14 Stücke:

1. König Richard II.; 2. König Heinrich IV., 1ter Theil; 3. König Heinrich IV., 2ter Theil; 4. König Heinrich V., 2mal; 5. König Heinrich VI., 1ster Theil, 2mal; 6. König Heinrich VI., 2ter Theil, 2mal; 7. König Richard III., 2mal; 8. König Lear; 9. Othello; 10. Hamlet; 11. Kaufmann von Venedig; 12. Viel Lärm um Nichts; 13. Comödie der Irrungen; 14. Der Widerspenstigen Zähmung.

Nach der Zahl der i. J. 1864 von Shakespeare aufgeführten Stücke ergiebt sich also nachstehende Reihenfolge:

| | | |
|---|---|---|
| Berlin | 15 | Stücke. |
| Weimar | 14 | - |
| Karlsruhe | 13 | - |
| Wien | 12 | - |
| Dresden | 11 | - |
| München | 10 | - |
| Hannover | 9 | - |
| Stuttgart | 8 | - |







